Felix Saul

DIE MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

FÜNFTER JAHRGANG

DRITTER QUARTALSBAND

BAND XIX



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1905—1906

Digitized by Google

Mus 13.34
*

HARVARD COLLEGE
NOV 19 1920
LIBRARY

Naumburg Fellowship Fund

Digitized by Google

INHALT

Seite

Hugo Wolf, Liszt-Nekrolog 3
Rudolf Louis, Franz Liszt und die Gegenwart 5
La Mara, Aus Franz Liszts erster Jugend. Ein Schreiben seines Vaters mit Briefen Czerny's an ihn 15
Rudolf M. Breithaupt, Liszts Klaviertechnik 30. 91
Adelheid von Schorn, Ein Besuch bei Liszt in Tivoli 40
Edgar Istel, Elf ungedruckte Briefe Liszts an Schott 43
Dr. Georg Münzer, Eine Liszt-Karikatur 53
Dr. Albert Schweitzer, Französische und deutsche Orgelbaukunst und Orgelkunst . 75. 139
Dr. Max Arend, Nochmals Glucks Ouvertüre zu „Paris und Helena“ 102
Knud Harder, Carl Nielsen 155
Hermann Kesser, Friedrich Hegar. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Schweiz . . . 164
Max Hehemann, Essen als Musikstadt 211
Zum 42. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Essen 215
Paul Marsop, Zur Bühnen- und Konzertreform. Sechste Folge 247
Dr. Wilhelm Kienzl, Weber der Deutsche. Eine Betrachtung zum 5. Juni 283
Dr. Franz Segner, Zwei unbekannte Weber-Briefe 296
Ludwig Hartmann, Die drei Pintos. Komische Oper in drei Aufzügen von C. M. v. Weber 303
Dr. Hermann Gehrmann, Carl Maria von Weber. Zur achtzigsten Wiederkehr seines Todestages: 5. Juni 1826 311. 373
Friedrich Kerst, Carl Maria von Weber als Schriftsteller 324
Dr. Ludwig Scheibler, Zur Verteidigung von Webers einstimmigen Liedern. Eine Übersicht sämtlicher Lieder nach den musikalischen Formen 331. 387
Carl Groschke, Carl Maria von Weber als Lehrer 337
Dr. Alfr. Chr. Kalischer, Vierzehn (bzw. fünfzehn) ungedruckte Briefe Beethovens. Nach den Originalmanuskripten herausgegeben nebst Erklärungen 355
Dr. Roderich von Mojsisovics, Bürgers „Lenore“ in der Musik 382
Curt Hamel, Die Musikfachausstellung zu Berlin 5.—20. Mai 1906 392

Besprechungen (Bücher und Musikalien) 56. 104. 168. 259. 341. 398
Revue der Revueen 59. 108. 173. 264. 402
Umschau 62. 111. 177. 266. 344. 406
Anmerkungen 72. 136. 208. 280. 352. 424

Digitized by Google

INHALT

Kritik (Oper)

	Seite
Antwerpen	65. 347
Baltimore	412
Berlin	116. 184. 272. 347
Braunschweig	412
Bremen	117. 412
Breslau	118
Brünn	184
Brüssel	65
Charlottenburg	118
Darmstadt	184
Dessau	184. 413
Dortmund	413
Dresden	119. 413
Düsseldorf	119. 414
Elberfeld	120. 414
Frankfurt a. M.	65. 120. 272
Freiburg i. B.	184
Genf	185
Graz	185
Halle a. S.	185
Hamburg	121
Hannover	347
Kassel	65. 414
Kiel	414
Köln	66. 121. 347. 415
Königsberg i. P.	415
Kopenhagen	185
Leipzig	66. 121. 416
Lemberg	185
London	122. 348
Luzern	348
Mainz	348
Mannheim	416
Monte Carlo	186
Moskau	189
München	189
New York	122
Paris	123. 273
Petersburg	66
Posen	191
Prag	124. 416
Rostock	191
Schwerin i. M.	348
Strassburg	66
Stuttgart	66. 191. 348
Teplitz-Schönau	191
Warschau	67. 416
Weimar	191
Wien	274
Würzburg	192

Kritik (Konzert)

	Seite
Aachen	417
Amsterdam	192
Antwerpen	67
Augsburg	192
Barmen	194
Berlin	67. 124. 194. 349
Bradford	197
Bremen	70
Breslau	417
Brünn	198
Brüssel	127
Chemnitz	198
Chicago	128
Dessau	198
Dresden	129. 418
Düsseldorf	351
Dortmund	198
Elberfeld	199. 351
Frankfurt a. M.	70. 129. 275
Freiburg i. B.	199
Genf	200
Hamburg	130
Hannover	70
Köln	70. 130. 418
Königsberg i. P.	131
Kopenhagen	419. 200
Leipzig	71. 131. 200. 420
Lemberg	201
Linz	262
London	132
Magdeburg	202
Mannheim	351
Moskau	421
München	421
Münster i. W.	203
New York	203. 422
Nürnberg	422
Paris	132. 276
Petersburg	134. 423
Pforzheim	204
Posen	204
Prag	204
Rostock	204
San Francisco	205
Stettin	205
Strassburg	71. 278
Stuttgart	134
Warschau	423
Weimar	206
Wien	206
Wiesbaden	71
Würzburg	207
Yokohama	135

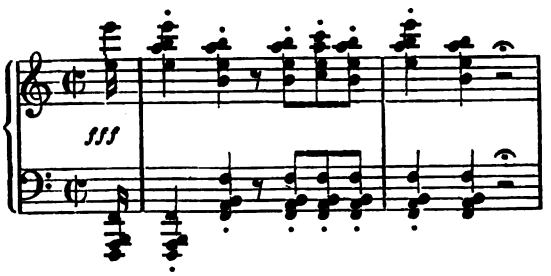
Reproduktionen im Text:

	Seite
Eine Zeichnung zu Paul Marsops Aufsatz „Zur Bühnen- und Konzertreform". Sechste Folge	251

Digitized by Google

DIE MUSIK

LISZT-HEFT



Aus Franz Liszts „Prometheus"

V. JAHR 1905/1906 HEFT 13

Erstes Aprilheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

Digitized by Google

INHALT

Hugo Wolf
Liszt-Nekrolog
Rudolf Louis
Franz Liszt und die Gegenwart
La Mara
Aus Franz Liszts erster Jugend
Rudolf M. Breithaupt
Liszts Klaviertechnik. I.
Adelheid von Schorn
Ein Besuch bei Liszt in Tivoli
Dr. Edgar Istel
Elf ungedruckte Briefe Liszts an Schott
Dr. Georg Münzer
Eine Liszt-Karikatur

Titel zum 18. Band der MUSIK

Besprechungen (Bücher und Musikalien)
Revue der Revueen
Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau)
Kritik (Oper und Konzert)
Anmerkungen zu unseren Beilagen
Kunstbeilagen, Musikbeilage
Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Digitized by Google

LISZT-NEKROLOG

von Hugo Wolf[1])

Wieder ist einer der Gewaltigen zur ewigen Ruhe abberufen worden. Ein Stern ist erblichen, vor dessen siegreichem Lichte alles Unechte und Erborgte erblindete, dessen Wunderglanz dem Bedrängten freundlich winkte, dorthin weisend, wo Kampf und Missgunst, aber auch Sieg und Vollendung seiner harren, dessen heiliges Feuer, vernichtende Blitze sprühend, die Altäre der Götzendiener zerschmetterte und hochaufflammend den Brand der Begeisterung entfachte, das wahrhaft Grosse schützend und fördernd.

Wohl hat sich das Auge dieses strahlenden Phänomens für immer geschlossen, aber es war das Auge eines Unsterblichen. Sage und Geschichte werden sich in die Aufzeichnungen der Wundertaten des grössten aller Virtuosen teilen; um aber sein Andenken für kommende Geschlechter nicht im Bilde der Erinnerung, nicht durch das Medium des Biographen, sondern in lebensvoller Wirklichkeit wach zu halten, hinterlässt uns der grosse Tote ein unschätzbares Vermächtnis: seine Werke.

Eine phantastische Natur, stets Neues ersinnend und rastlos vorwärts drängend, wirkte der Meister auf alle Gebiete der Vokal- und Instrumentalmusik reformatorisch ein. Geist, Tiefe der Empfindungen und Gedanken und ein unvergleichlicher Schönheitssinn für musikalische Formen sind die charakteristischen Merkmale seiner Schöpfungen. In dieser Hinsicht stehen seine symphonischen Dichtungen, „Faust“ und „Dante-Symphonie“ mit inbegriffen, obenan. Der ganze romantische Zauber von Liszts dämonischer Persönlichkeit weht uns aus diesen Tondichtungen an; in ihnen hat er sein Eigenstes gegeben. Hier steht er auf dem Höhepunkt seines Schaffens. Auf dieser Höhe einsam thronend, blieb er der Menge freilich ein Unverständlicher, wie der Meister ja selbst in dem berühmten Vor-

[1]) Das „Wiener Salonblatt“, an dem Hugo Wolf in den Jahren 1884—1887 als Kritiker tätig war, brachte in seiner No. 32 vom 8. August 1886 einen Liszt-Nekrolog aus seiner Feder. Wir glauben unsern Lesern eine Freude zu bereiten, wenn wir diesen prächtigen Nachruf des genialen Lyrikers im Jahre der 20. Wiederkehr des Todestages Liszts zum Neudruck bringen. Anmerkung der Redaktion

Digitized by Google

worte zu seinen symphonischen Dichtungen diesen Werken keine „Alltagspopularität" zugesprochen wissen wollte. Aber wer liebevoll in diese eigenartige Individualität sich versenken konnte, dem tat sich wohl eine Welt auf, herrlich und ideal, wie sie nur ein Dichter träumt.

Nun rastet der Ruhelose. Der alles belebende Funke ist erloschen; die Hand, die einst Welten erstehen liess und sie wieder zertrümmerte — sie ist erstarrt — — tot, tot der Mann, der als ein zweiter Orpheus nur Leben, blühendes Leben in die Welt ergoss . . .

Wie ein halbverklungenes Märchen wird spätere Geschlechter die überschwengliche Verzückung derer, die über Liszts Klavierspiel, namentlich zur Zeit seiner Virtuosenlaufbahn, mehr gedichtet als berichtet — denn die Begeisterung macht auch nüchterne Geister zu Dichtern — anmuten. Und nun Liszt! Der mit Feder und Taktierstab unermüdliche Vorkämpfer Richard Wagners und Berlioz' — der anderen Trefflichen nicht zu gedenken — der allen Neidern und Schmähern zum Trotz Ausharrende, Duldende und schliesslich Siegreiche! — — — Wer könnte solcher Selbstentäusserung und neidlosen Hingabe an Werke geistesverwandter Rivalen seine Bewunderung versagen? Müssen wir ihn nicht lieben, verehren? Deshalb: pflegen wir in Treue sein geweihtes Andenken, scharen wir uns um das Panier, das der Meister so erfolg- und segensreich gegen die kleinlichen Zweifler geschwungen und vor allem: folgen wir unbeirrt den Spuren der Erdentage, die der Unsterbliche in Ehren gewandelt, hüten wir das Vermächtnis seines Genius, wahren wir diesen kostbaren Hort, und sein Geist walte segnend über uns!

Digitized by Google

FRANZ LISZT UND DIE GEGENWART

von Rudolf Louis-München

Von den drei grossen Meistern, deren Wirken der ungefähr um die Mitte des vorigen Jahrhunderts anhebenden Fortschrittsbewegung innerhalb der deutschen Musik ihren besonderen Charakter und ihre bestimmte Richtung verliehen hat, ist Franz Liszt als Komponist am spätesten zu allgemeiner Anerkennung durchgedrungen. Hector Berlioz musste man von Anfang an als einen zwar extravaganten und bizarren, aber genialen Wildling schon deshalb mehr oder minder gelten lassen, weil sein Renommee in Deutschland sich aus einer Zeit herschrieb, da die scharfe Trennung des gesamten musikalischen Publikums in zwei vollständig geschiedene feindliche Lager sich noch nicht vollzogen hatte; und späterhin, als dieses unheilvolle Schisma eingetreten war, erlaubte es sogar die ablehnende Haltung, die der französische Meister selbst der deutschen „Zukunftsmusik" gegenüber einnahm, seinen Namen und seine Autorität im Kampfe wider die lebensvoll emporspriessende neue Kunst zu missbrauchen. Richard Wagner anderseits kam, abgesehen von der herrischen Eroberernatur seiner Persönlichkeit und seiner Kunst, vor allem das zu statten, dass er sich mit seinen Werken zunächst nicht an die Musiker und auch nicht an die eigentlichen Musikfreunde zu wenden hatte, sondern an das Theaterpublikum, bei dem man trotz allem Übeln, das man ihm von jeher, und nicht mit Unrecht nachsagt, den einen grossen Vorzug gegenüber dem Konzertpublikum doch wenigstens anerkennen muss, dass es weit unmittelbarer und unvoreingenommener urteilt, dass es sich viel mehr und viel ausschliesslicher von seinem eigenen Geschmack (oder Ungeschmack) leiten lässt und viel weniger beeinflusst ist von der Meinung der offiziell und professionell Urteilenden, der Kritiker und Fachleute. Der Bayreuther Meister hat sich die musikalische Welt mit Hilfe der „Unmusikalischen" so rasch erobert, und wer weiss, um wie viel länger der allgemeine Sieg seiner Kunst sich verzögert hätte, wenn er nicht den Vorteil gehabt hätte, an eine breitere Allgemeinheit sich wenden zu können, bei der der Mangel an höherer musikalischer Kultur überreichlich aufgewogen wird durch die grössere Empfänglichkeit und Genussfähigkeit einer relativ noch ursprünglicheren und weniger verbildeten Natur.

Digitized by Google

Liszt hatte es weniger gut als seine beiden grossen Kunst- und Strebensgenossen. Er stand nicht wie Berlioz mit einem Fusse im gegnerischen Lager, sondern ganz auf seiten der fortschrittlichen Richtung. Wie sein ganzes Schaffen und Wirken keinen Zweifel darüber aufkommen lassen konnte, dass er nur im rücksichtslos unbekümmerten Beschreiten neuer Bahnen das Heil für eine gedeihliche Weiterentwicklung der Tonkunst erblicke, so fehlte ihm jede Spur des konservativen, am gewohnten und liebgewordenen Alten hängenden Zuges, den wir selbst bei Wagner — wie übrigens wohl bei jedem „guten" Deutschen — nicht vermissen. Und diese durchaus revolutionäre Natur war darauf angewiesen, ihren Werken im Konzertsaal Geltung zu verschaffen, an einem Ort, in einer Umgebung und vor einem Publikum, zu dem sie von Haus aus nicht passten und wo selbst die Propaganda ihrer glühendsten Bewunderer zunächst nur missverständlich wirken konnte. Rechnet man dazu noch die in Liszts Charakter begründete vornehm zurückhaltende Scheu, für sich und die eigene Sache selbst zu kämpfen, und den fatalen Umstand, dass gerade unter seinen treuesten und ergebensten Anhängern begeisterte Liebe und unanfechtbare Gesinnungstüchtigkeit sehr häufig, ausgesprochene Begabung auf dem entscheidenden Gebiete der Direktionskunst aber um so seltener war, so wird man es nur allzubegreiflich finden, dass es mit der Anerkennung des Komponisten Liszt langsam gehen musste.

Immerhin kann man heute, wo die Kunst unseres Meisters wenigstens soweit als allgemein durchgedrungen gelten darf, dass es nur noch sehr wenige in alteingewurzeltem Vorurteil Befangene zu wege bringen, ihm den schöpferischen Beruf überhaupt abzustreiten, — heute kann man wohl schon fragen, welcher Art denn die Stellung sei, die Liszt als schaffender Künstler sich in der Musikgeschichte erobert habe, wo und in welcher Höhe der Platz sich befinde, den man ihm so lange streitig machte.

Da fällt es uns denn nicht im geringsten schwer, zunächst einmal bereitwillig einzuräumen, dass, wie von seiten der Gegner in der Ablehnung und Geringschätzung, so auch von den Anhängern im Allesbewundern und Allesverhimmeln gelegentlich über das Ziel hinausgeschossen worden ist. Kein Künstler der Welt hat lauter bedeutende, für die Ewigkeit bestimmte Schöpfungen hinterlassen. In dem Werke eines jeden befindet sich neben dem Dauernden und Bleibenden Vergängliches, vom Tage für den Tag Geborenes, ja auch gänzlich Misslungenes und Verfehltes. Bei dem einen Genius ist die Menge dessen, mit dem auch er menschlicher Unvollkommenheit seinen Tribut entrichten musste, kleiner, bei dem anderen grösser. Es unterliegt nun keinem Zweifel, dass gerade bei Liszt die Zahl der weniger wertvollen Kompositionen ganz besonders gross ist. Damit ist selbstverständlich über die Bedeutung der gesamten Komponisten-

Digitized by Google

persönlichkeit noch gar nichts ausgemacht. Denn nichts wäre verfehlter, als anzunehmen, dass der Künstler, der auffallend viel Minderwertiges geschrieben, deshalb nun auch der minderwertige Künstler sei gegenüber einem, dessen Produktionen sich durchwegs mehr auf gleichbleibender Durchschnittshöhe halten. Ich brauche nur an Goethe zu erinnern, um einem jeden einleuchtend zu machen, wie wenig das der Fall ist. Ohne allzuviel Übertreibung kann man vielleicht sagen, dass es kaum einen zweiten ganz grossen Dichter in der Weltliteratur gibt, der so viele unbedeutende, ja geradezu schlechte Gedichte geschrieben hat wie der Göttliche, von dem der allerdings nur sehr wenig weiss, der ihn nur als Dichter kennt. Aber wie kein Vernünftiger auch nur einen Augenblick in Versuchung kommen wird, die Bewunderung der dichterischen Grösse Goethes durch die Tatsache sich verkümmern zu lassen, dass bei ihm so gar viel Spreu unter dem Weizen sich befindet, ebensowenig tut es der schöpferischen Bedeutung Liszts irgendwelchen Eintrag, dass er bei dem, was er schrieb, nicht immer und überall die Nachwelt vor Augen hatte, sondern nur allzu oft sich daran genügen liess, der momentanen Forderung der Tagesgelegenheit mehr oder minder gut entsprochen zu haben. Handelt es sich doch bei der Abschätzung künstlerischer Grösse nicht um ein Rechenexempel, wo das Gesamtfazit aus der Subtraktion der Minuswerte auf der einen von den Pluswerten auf der andern Seite sich zu ergeben hätte. Vielmehr ist ein jedes wahrhaft echte und grosse Kunstwerk an und für sich allein ein Unendliches, das in seinem Wert und seiner Bedeutung durch nichts gemindert werden kann, auch nicht durch die Menschlichkeiten seines eigenen Schöpfers.

Noch in einem anderen Punkte gleicht Liszt seinem grossen Weimarer Vorgänger. Auch unseres Meisters Leben, Wirken und Schaffen ging durchaus in das Weite und Breite, ja es geriet wohl manchmal in Gefahr, sich im Unbegrenzten zu verlieren, „im Sande“ zu verlaufen. Unähnlich einem Richard Wagner, der in so hohem Masse die Gabe der schärfsten Konzentration besass, durch nichts von der einen und einzigen Aufgabe seines Lebens sich ablenken liess, für den es Distraktionen überhaupt nicht gab, konnte Liszt nicht durchweg „bei der Stange“ bleiben, es war ihm versagt, mit festen, niemals abirrenden Schritten dem unverrückt im Auge behaltenen Ziele entgegenzustreben: bald durch dies, bald durch jenes liess er sich abhalten und auf Seitenpfade locken; oft stand der Weltmann dem Künstler im Wege, dann wieder war das selbstlose Wirken als Lehrer, Förderer und Freund dem Arbeiten im Dienste der eigenen Sache hinderlich; auf musikalischem Gebiete selbst konnte er den Virtuosen niemals so ganz ablegen, wie es erwünscht, ja notwendig gewesen wäre, nachdem er sich einmal dazu entschlossen hatte, um die Palme des selbstschaffenden

Digitized by Google

Künstlers zu ringen, und der nimmerermattende Fleiss, der ihm so gut wie jedem andern grossen Manne eigen war, blieb nicht immer davor bewahrt, an Kleines und Kleinliches, ja geradezu Unwürdiges sich zu verzetteln.

Niemand hat diese in Liszts Charakter- und Geistesanlage tief begründete Gefahr schärfer erkannt und energischer bekämpft als des Meisters edle und aufopfernde Freundin, die Fürstin Wittgenstein. Dass die Wege der beiden schliesslich auseinandergehen und wohl mit infolge davon gerade die letzten 15 Jahre im Leben des Künstlers — zumal mit dem unmittelbar vorangehenden Dezennium verglichen — so erträgnisarm verlaufen mussten, das war eines jener ewig beklagenswerten Verhängnisse, durch das wir Unersetzliches, z. B. — um nur eines zu nennen — die Vollendung des Stanislaus-Oratoriums verloren haben. Wie diese unleugbare Schwäche nun aber eng zusammenhängt mit der weltumspannenden Universalität des Lisztschen Genius, so sind auch ihre Folgen nicht durchaus und nicht ausschliesslich von Übel gewesen. Sein Wirken hätte nicht so vielseitig sein und auf die entferntesten Gebiete sich erstrecken können, wenn es nicht in dieser Weise in die Breite gegangen wäre, an unbefangener Weite und Freiheit hätte sein geistiger Blick unfehlbar verlieren müssen, wenn er sich mehr beschränkt und begrenzt hätte, und vor allem hätte er nicht das, was er gewesen ist, für andere sein können, wenn er mehr für sich selbst und in der Härte und Ausschliesslichkeit eines nur die eigene Sache kennenden Egoismus etwa einem Wagner ähnlich gewesen wäre.

Allein für die volle Entwicklung des Komponisten Liszt ist diese Eigentümlichkeit ein niemals ganz überwundenes Hindernis gewesen und Zeit seines Lebens geblieben. Denn sie hat doch wohl in erster Linie den fragmentarischen Charakter verschuldet, der dem Lisztschen Schaffen, wenn man es in seiner Ganzheit betrachtet, füglich nicht abgesprochen werden kann. Die Produktion dieses reich begnadeten Künstlers ist, wie mir scheinen will, in höherem Masse „Stückwerk“ geblieben, als es durch die Unvollkommenheit aller menschlichen Natur nun einmal mit unabwendbarer Notwendigkeit bedingt ist, — und zwar weniger in dem Sinne, wie uns das Fragmentarische im poetischen Schaffen Goethes begegnet, der gerade seine grössten und gewichtigsten Werke unvollendet oder doch nur äusserlich abgeschlossen hinterlassen hat, als insofern bei der überwiegenden Mehrzahl der Lisztschen Werke die Ausführung und Ausarbeitung hinter der Konzeption und Anlage merklich zurücksteht. Es gibt kaum eine Lisztsche Original-Komposition, die in der Idee und in dem spezifisch Schöpferischen der Erfindung nicht den Stempel höchster Genialität an sich trüge. Aber es gibt auch nur sehr wenige, bei denen diese Idee vollkommen und in schlackenloser Reinheit „Er-

Digitized by Google





JUGENDBILDNISSE LISZTS

Digitized by Google



scheinung"
secken geb
gewaltigen
dass auch L
flüchtiger
Genius ist,
trachtet un
verlieren.

Wede
kann ich
biographisc
Apologie
richtig eins
gelangen
Meisters
Gegenstan
Schatten o
beiden Fäl
in der Fin
machen,
dann erhä
ihn betra
er in so
Mängeln
einem an
Betrachtu
wahre, i
wenn wi
an die
schon d
Eine s
Zuweni
Kompor
scheint
linien
scheide
und B
und mi
von gr
sie vo
damit

Digitized by Google

scheinung" geworden, die nicht irgendwie sozusagen in der „Skizze" stecken geblieben wären und ein volles Ausnützen und Ausbeuten ihrer gewaltigen Eingebungen vermissen liessen. Man hat es ja schon öfter gesagt, dass auch Liszts Partituren meist noch der Charakter höchst genialer, aber flüchtiger Klavier-Improvisationen anhafte, und so gewaltig die Macht des Genius ist, die sich in ihnen offenbart, objektiv als Kunstwerke betrachtet und gewertet, müssen sie durch diesen ihren Impromptu-Charakter verlieren.

Weder meiner verehrten Freundin Lina Ramann noch mir selbst kann ich den Vorwurf ersparen, dass wir bei unseren Liszt gewidmeten biographischen Arbeiten im berechtigten Eifer der Propaganda und Apologie — wie sie bis vor kurzem noch so sehr nötig waren — zu einer richtig einschätzenden Würdigung des Lisztschen Schaffens noch nicht zu gelangen vermochten. Wir sind allzusehr und zum Schaden unseres Meisters Panegyriker geblieben, ohne zu bedenken, dass es um einen Gegenstand sichtbar zu machen, des Lichtes und des Schattens bedarf. Schatten ohne Licht verdunkelt, Licht ohne Schatten blendet, und in beiden Fällen verschwimmt und verschwindet die plastische Gestalt, dort in der Finsternis, hier im Lichte. Auch bei Liszt wird man die Erfahrung machen, dass man ein deutliches Bild seiner schöpferischen Grösse erst dann erhält, wenn man ihn so erblickt, wie er wirklich war; wenn wir ihn betrachten zwar mit den Augen liebevoller Begeisterung, die gerade er in so hohem Masse verdient, aber ohne uns den Schwächen und Mängeln zu verschliessen, die bei ihm so wenig fehlen, wie bei irgendeinem andern Sterblichen, und sei er der grösste. Durch diese Art der Betrachtung wird er uns nicht kleiner erscheinen, im Gegenteil: seine wahre, in der Tat riesenhafte Grösse können wir erst dann abschätzen, wenn wir die scharf umrissene und insofern schon begrenzte Gestalt an die Stelle des eingebildeten Vollkommenheitsphantoms setzen, das schon deshalb nicht lebendig wirken kann, weil es nicht menschlich ist. Eine solche abschliessende, vom Zuviel der Begeisterung wie vom Zuwenig des Unverständnisses in gleicher Weise unbeirrte Würdigung des Komponisten Liszt, zu der mir die gegenwärtige Zeit berufen zu sein scheint und die an dieser Stelle natürlich nur in ihren äussersten Umrisslinien angedeutet werden kann, hätte gleich von vornherein scharf zu scheiden zwischen dem, was Liszt mit seinen Kompositionen als Anreger und Bahnbrecher geleistet, und dem, was ihm einen Platz unter den in und mit ihren eigenen Werken Unsterblichen sichert. Es gibt eine gewisse Art von grossen Männern, die insofern ganz der „Geschichte" angehören, als sie vorübergehend einen immensen Einfluss auf ihre Zeitgenossen ausübten, damit aber auch ihre Rolle ausgespielt hatten und hinfort nur noch in-

Digitized by Google

direkt, d. h. eben in den von ihnen ursprünglich ausgegangenen Folgewirkungen weiterlebten. Eine solche Erscheinung ist in der deutschen Literaturgeschichte Klopstock. Seine historische Bedeutung ist gar nicht zu überschätzen, seine Ewigkeitsbedeutung ist nahezu gleich Null.

Ihm gleicht Liszt nun insofern, als das, was er in seiner Zeit und für seine Zeit gewirkt hat, mit wenigen Worten auch nicht einmal annäherungsweise gewürdigt werden kann. Es ist gar nicht auszudenken, was alles von Richtungsimpulsen, Neuerungen, Erfindungen und Entdeckungen von den allgemeinsten künstlerischen Ideen bis herab zum Detail der harmonischen und instrumentalen Technik seiner Initiative zu verdanken ist. Er war einer der weitestschauenden und weitestwirkenden Zielweiser, von denen die Musikgeschichte zu berichten weiss; die ganze spezifisch moderne Musik steht auf seinen Schultern, und zwar keineswegs in Deutschland allein; ein jeder schaffende Musiker der Gegenwart, der geistig und musikalisch wirklich in der Gegenwart lebt, hat bewusst oder unbewusst, direkt oder indirekt die vielseitigste Beeinflussung durch ihn erfahren, und bei weitem ist noch nicht all das aufgegangen oder gar gereift, was er von keim- und wachstumsfähiger Saat ausgestreut hat.

Aber soweit geht diese Ähnlichkeit mit Männern wie Klopstock nicht, dass Liszts Bedeutung mit dieser anregenden, Impuls und Richtung gebenden Rolle, die er spielte, auch nur im entferntesten erschöpft wäre. Er hat nicht nur auf andere gewirkt, sondern unbestreitbar Werke hinterlassen, die erfreuen, begeistern und erheben werden, so lange es für künstlerische Eindrücke empfängliche Menschenherzen geben wird. Immerhin ist es aber gerade bei ihm mehr als bei manchem andern grossen Meister notwendig, die historischen Elemente von den dauernden und ewigen Bestandteilen seines Schaffens zu sondern. Denn nichts wäre verkehrter, als eine falschverstandene Pietät soweit zu treiben, dass man das Ewige in Liszts Lebenswerk dadurch in ein falsches Licht rückte und so recht eigentlich verkleinerte, dass man sein Zeitliches und Vergängliches jenem Dauernden gleichsetzte.

Liszt, der, wenn wir vom Theater und der eigentlichen Kammermusik absehen, so ziemlich alle Gattungen und Arten der Tonkunst kultiviert hat, begann als Komponist, wie es für ihn, den virtuosen Pianisten, natürlich war, mit dem Klavier und blieb auch zeitlebens diesem seinem Instrumente mit einer gewissen Vorliebe zugewandt. Unter den 385 Originalwerken, die August Göllerichs Verzeichnis anführt (Biographie Liszts II. Leipzig Reclam. S. 126 ff.), befinden sich nicht weniger als 163 Klavierkompositionen, also fast die Hälfte der Gesamtzahl (genauer 42 %). Nun ist es interessant, aber nur für den ersten Augenblick überraschend, zu sehen, dass die qualitative Bedeutung der Lisztschen Klavierkomposition in einem

Digitized by Google

bemerkenswerten Missverhältnis steht zu ihrer quantitativen Fülle. Zwar dass der Meister gerade als Klavierkomponist verhältnismässig so geringen Einfluss ausgeübt hat, ist zum grossen Teile durch den Umstand verschuldet, dass die Klavierkomposition überhaupt in der modernen Musik so gut wie gar keine Rolle spielt. Aber auch wenn wir die Klavierwerke unabhängig davon auf ihren selbständigen Eigenwert prüfen, wird uns hier mehr als auf irgendeinem andern Gebiete der Lisztschen Kompositionstätigkeit eine Menge leichter und leichtester Ware aufstossen. Was an Bedeutendem und Vollwertigem bleibt, ist allerdings noch beträchtlich genug. Aber auch mit dem hat es sehr oft noch einen bedenklichen Haken.

Liszts Klavierkomposition ist durchaus an die exzeptionelle Eigenart der pianistischen Persönlichkeit ihres Schöpfers gebunden. So weit es sich um grössere Schöpfungen handelt, ist ein ausgesprochen virtuoses Element als integrierender Bestandteil in Anlage und Ausführung nicht zu verkennen. Das Unangenehme, was aller Virtuosenmusik für einen vornehmeren Geschmack anhaftet, vollständig verschwinden zu lassen, dazu war Liszt selbst gewiss imstande, indem er eben die Virtuosität als Selbstzweck gänzlich verschwinden und als Ausdrucksmittel im Dienste der künstlerischen Vermittelung seiner überragenden Individualität rein aufgehen liess. Aber ihm darin auch nur nahe zu kommen — um vom Erreichen ganz zu schweigen — das hat kein einziger der Späteren mehr vermocht. So ist ein grosser Teil der Lisztschen Klaviermusik „Literatur" geworden aus dem einfachen Grund, weil sie niemand mehr so spielen kann, wie sie gespielt werden müsste, um rein künstlerisch zu wirken, — wozu allerdings einiges mehr als das blosse Bewältigen ihrer technischen Schwierigkeiten gehört. Wer einigermassen phantasiebegabt ist, dem können freilich Werke wie etwa die beiden Klavierkonzerte dazu dienen, in der blossen Vorstellung ein Bild der pianistischen Persönlichkeit Liszts sich zu rekonstruieren — und das ist gewiss wertvoll genug. Aber ich muss gestehen, selbst die h-moll Sonate ohne solche Phantasie-Beihilfe niemals ganz rein genossen zu haben.

Je weniger das virtuose Element in Liszts Klaviermusik prädominiert, desto mächtiger vermag sie, auch losgetrennt von der Person ihres Schöpfers, noch heute mit voller künstlerischer Lebendigkeit zu wirken, und ich brauche nur an Dinge wie die „Consolations" oder manche Stücke aus den „Années de pèlerinage" zu erinnern, um zu zeigen, nach welcher Richtung ein Liszt auch als Klavierkomponist für die Ewigkeit geschaffen hat.

Viel unabhängiger von der Persönlichkeit des Meisters als seine Klaviermusik ist schon das Lisztsche Lied, — obwohl es manch anderm schon gleich mir ergangen sein wird, wenn ich mir bei mehr als einem der klavierbegleiteten Gesänge oft dachte: das müsste eigentlich er selbst

Digitized by Google

begleiten, wenn es so herauskommen sollte, wie es gemeint ist. Jedenfalls bleibt aber dem Weimarer Meister das unabstreitbare Verdienst, eine Richtung zuerst eingeschlagen zu haben, der als eine der wertvollsten Blüten am Baume der zeitgenössischen Tonkunst das spezifisch moderne Lied entsprossen ist. Es ist hier nicht der Ort, näher auszuführen, was alles auf diesem Gebiete der Initiative Liszts zu verdanken ist, und ich wende mich gleich zu der Frage, wie die Lisztsche Lyrik noch heute zu wirken vermag. Da ist denn nicht zu verkennen, dass der Umstand, dass Liszt weder seiner Abstammung noch seiner Bildung nach ein Deutscher war, trotzdem aber fast ausschliesslich das deutsche Lied kultiviert hat, einen gewissen Zwiespalt in sein lyrisches Schaffen brachte. Nicht nur in der Sprachbehandlung, der Deklamation und dergleichen, sondern vor allem auch in der Auffassung des Dichters, im Temperament, in der Nuancierung des Gefühlstons verraten Liszts deutsche Gesänge nur allzu oft den Ausländer — wie denn, nebenbei bemerkt, vielleicht nichts der unbefangenen Würdigung des Komponisten Liszt so sehr geschadet hat als der Irrtum, dass man ihn für einen deutschen Komponisten hielt, weil er — man könnte fast sagen: zufällig — in Deutschland lebte und wirkte. Er ist das keineswegs, zum mindesten nicht in demselben Sinne, wie Bach, Beethoven, Schumann oder selbst Wagner durchaus und exclusiv deutsche Komponisten sind. Liszts Erscheinung trägt durchaus den Charakter des Internationalen, und wer z. B. für das spezifisch „Romanische" in der Musik kein Organ hat, der wird sich von vielen Eigentümlichkeiten des Meisters jederzeit scharf abgestossen fühlen müssen.

Man hört heutzutage so oft den Ruf nach Rückkehr zur Einfachheit und Schlichtheit in der Musik. Wenn diesem Verlangen ein ernst und tief empfundenes Bedürfnis zugrunde läge, so wäre schlechterdings nicht zu begreifen, dass der eigenartigste und, wie mir scheint, auch der wertvollste Teil der Lisztschen Lyrik so gut wie gänzlich unbekannt geblieben ist. Wie es überhaupt in Kunst und Leben keine Rückkehr zu irgend etwas schon einmal Dagewesenem im strengen Sinne des Wortes gibt, so kann natürlicherweise auch in der Tonkunst unserer Tage nicht sowohl die Rückkehr zu früherer, als vielmehr nur der Fortgang zu einer neuen Einfachheit, die Auffindung und Entwicklung einer zuvor noch gänzlich unbekannten Art von Simplizität als ein mögliches und wünschenswertes Ziel angestrebt werden. Es finden sich nun unter Liszts Liedern, und zwar namentlich aus seiner späteren Schaffenszeit, gewisse Stücke, die in bezug auf Einfachheit bis zu einem kaum mehr zu überbietenden Extrem gehen und doch so eigenartig, so stimmungskräftig, von einer so zauberischen Poesie und einem mit nichts anderem zu vergleichenden aparten Reize sind, dass ich meine: vorzugsweise mit Sachen wie „Die

Digitized by Google

Glocken von Marling", „Sei still", „In Stunden der Entmutigung", „Und sprich" wird der Lyriker Liszt auch noch die spätesten Geschlechter rühren und ergreifen. —

Wenn man vom Komponisten Liszt redet, so denkt man gewöhnlich zunächst an den Symphoniker, an den Schöpfer der symphonischen Dichtung. Und in der Tat: wenn wir den Meister als wirksamen Faktor innerhalb der Entwicklungsgeschichte der Tonkunst betrachten, so kommt kein anderer Zweig seiner schöpferischen Tätigkeit nur im entferntesten dem gleich, was er für die orchestrale Instrumentalmusik geleistet hat. Berlioz war in jeder Beziehung eine extravagante Ausnahmeerscheinung, die kaum irgend jemand zur Nachfolge reizen konnte. Dass die poetisierende Richtung in der Musik, die sogenannte Programmusik, in der Weise zur Vorherrschaft gelangen konnte, wie es heute tatsächlich der Fall ist, verdankt man nahezu ausschliesslich dem Wirken Liszts. Die innere Berechtigung wird dieser Richtung heute kein Urteilsfähiger mehr abstreiten wollen. Aber ebensowenig kann es einem Zweifel unterliegen, dass sie, wie jede Richtung von einer scharf und radikal ausgesprochenen Tendenz, eine Einseitigkeit bedeutet, die eine Reaktion hervorrufen muss und zum Teil auch schon hervorgerufen hat. Wenn sich der Zeitgeschmack nun, wie es nicht ausbleiben kann, in der Folge einmal energisch von der Programmusik abgewendet haben wird, in welchem Lichte werden uns dann wohl die Orchesterwerke Liszts erscheinen? Für einen, der in der begeisternden Bewunderung dieser Werke aufgewachsen ist, dürfte es kaum möglich sein, heute schon diese Frage zu beantworten. Aber ganz sicher scheint es mir zu sein, dass gewisse Mängel, und zwar namentlich jene oben berührte, bei Liszt so häufige Diskrepanz zwischen Idee und Ausführung uns dann schärfer zum Bewusstsein kommen werden, als es gegenwärtig bei den meisten noch der Fall ist. Aber keine Zeit kann ich mir vorstellen, in der so mächtige Eingebungen, wie etwa der Schluss der Faustsymphonie und vieles ihm Gleichwertige, nicht mehr wirken und packen würden. Ja, es gibt Eigenheiten des Lisztschen Orchesterstils — z. B. das stark stilisierte Al Fresco seiner Instrumentation —, die wohl überhaupt erst in der Zukunft zu voller Geltung und Würdigung werden gelangen können.

Sein höchstes und herrlichstes hat der Meister aber dort geschaffen, wo er die edelste und ergreifendste Seite seiner geistigen Persönlichkeit voll betätigen konnte: im Dienste des religiösen Gedankens, in seinen beiden Oratorien, in Chorwerken, wie dem XIII. Psalm, und in seiner Kirchenmusik. Wie er in dieser Eigenschaft kaum erst angefangen hat, verstanden, gewürdigt und gehört zu werden, so werden auch seine hierher gehörigen Werke als am längsten bleibend und dauernd sich erweisen. Der „Christus"

Digitized by Google

ist das vollendetste, was wir von Liszt besitzen, ein schlechthin klassisches Werk, die bedeutendste künstlerische Manifestation des katholischen Geistes in neuerer Zeit. Was der „heiligen Elisabeth", dieser tief ergreifenden, innig poetischen Schöpfung, an kleinen Erdenresten anhaften mag, ist vor Allem der recht unglücklichen Dichtung Otto Roquettes zuzuschreiben. Beim „Christus" ist dagegen schon die Zusammenstellung des biblischen und liturgischen Textes schlechthin ein Meisterwerk, in dessen musikalischer Ausgestaltung Liszt das ihm vorschwebende Ideal einer zugleich modernen und streng kirchlichen geistlichen Tonkunst voll erreicht hat.

Von Liszts Messen sind weiteren Kreisen nur die zwei für die Einweihung der Graner Kathedrale und für die ungarische Königskrönung geschriebenen Gelegenheitswerke bekannt geworden. Von der eigentlichen Tendenz, die des Meisters kirchenmusikalisches Schaffen bestimmt, geben diese beiden aber eben deshalb keine ganz richtige Vorstellung, weil sie ausnahmsweisen Gelegenheiten ihre Entstehung verdanken. Man muss die Missa choralis hören, um sich davon zu überzeugen, dass Liszt mit eigenschöpferischem Vermögen zum mindesten auf den Höhepunkten seines Schaffens das verwirklicht hat, was die „Cäcilianer" auf dem Wege blosser Stilnachahmung deshalb vergebens intendieren, weil jedes rein und ausschliesslich reaktionäre Streben in aller Kunst von vornherein zur Unfruchtbarkeit verdammt ist.

Digitized by Google

AUS FRANZ LISZTS ERSTER JUGEND

EIN SCHREIBEN SEINES VATERS MIT BRIEFEN CZERNYS AN IHN

nach den Handschriften mitgeteilt
von La Mara-Leipzig



arl Czerny, der bekannte Wiener Klaviervirtuos und -pädagog, dessen „Schule der Geläufigkeit" und andere instruktive Werke noch heute als technisches Bildungsmaterial in Ansehen stehen, war der Lehrer Franz Liszts. Er, der als ziemlich trockner Techniker in unserer Vorstellung lebt, war berufen, eins der begnadetsten Musikgenies aller Zeiten zur ersten Entfaltung seiner Schwingen anzuleiten. Mit gewissenhafter Treue lag er in den Jahren 1821 und 1822 dieser seiner Mission ob und sah nach Vollendung derselben seine Bemühungen durch ein Konzert gekrönt, in dem sein eigner grosser Meister, Beethoven, dem elfjährigen Franz den künstlerischen Weihekuss auf die Stirn drückte.

Wie Czerny aber auch nach Ablauf der Lehrzeit seines genialen Schülers dessen Wege, zunächst seine weithin widerhallenden Erfolge in Paris und London, mit väterlicher Teilnahme begleitete, davon geben seine nachstehenden Briefe an Adam Liszt, Franz Liszts Vater, deren Originale das Weimarer Liszt-Museum aufbewahrt, ein beredtes Zeugnis. Sie bilden die Erwiderung der Briefe Adam Liszts, die ich nach den Handschriften im Wiener Musikvereins-Archiv in meinem Buche „Klassisches und Romantisches aus der Tonwelt" (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1892) veröffentlichte. Vorangestellt sei ihnen hier ein aus Paris datiertes Schreiben von Liszts Vater an einen ungenannten Freund in Eisenstadt in Ungarn, das sich abschriftlich im Besitz der Fürstin Marie Hohenlohe, geb. Prinzessin Wittgenstein, der Erbin des Lisztschen Nachlasses, befindet. Es geht den Briefen Czernys zeitlich voraus. Der Empfänger war augenscheinlich ein Beamter oder Mitglied der Kapelle des Fürsten Esterhazy, bei dem Adam Liszt selbst als Verwalter in Diensten gestanden hatte, bevor er, um die ihm durch ungarische Magnaten ermöglichte künstlerische Ausbildung seines Sohns in Wien und Paris zu betreiben, 1821 seine Entlassung nahm. In der Originallesart, die auch bei Czernys Briefen beibehalten blieb, lautet das Schreiben wie folgt:

Paris, 20. März 1824.

Lieber Freund,

Wundere dich nicht von so weiter Entfernung ein Schreiben zu erhalten, und suche die Ursache hiervon bloss in folgendem: alte Liebe und Freundschaft rostet nie. Ich will dich nicht mit einer langen Vorrede

Digitized by Google

quälen, sondern gleich zur Sache übergehn, ich glaube mein Brief wird auch ohnedem lang genug werden.

Ich, meine Frau und Sohn verliessen am 20. Sept. 1823 Wien und machten unsere 1te Station in München, wo wir im königl. Hoftheater 2 Conzerte zu unserem und ein 3tes zum Benefiz eines anderen gaben. Jedesmal war der Hof gegenwärtig, und wir hatten 2mal die Gnade dem guten König vorgestellt zu werden, welcher, als wir uns beurlaubten, meinen Buben umarmte und küsste, mit den Worten: „geh her, du Kleiner, ich muss dich küssen!“ Dass es uns hier sehr gut behagte, kannst du daraus schliessen, weil wir volle 30 Tage da zubrachten und mit gepresstem Herzen abreisten. Von da gingen wir nach Augsburg, und da uns die Zeitung und Privat-Briefe schon zum Voraus angekündigt hatten, so war es sehr leicht für uns, binnen 11 Tagen 3 Conzerte zu geben. Du wirst freilich ein näheres Detail sowohl von München als Augsburg wünschen, allein für diesmal ist es nicht möglich; begnüge dich daher indessen mit dem: wir fanden überall die herzlichsten, liebenswürdigsten Menschen, die wir Zeitlebens nicht vergessen werden.

Wir verliessen Augsburg nach 13 Tagen und reisten nach Stuttgart, wo mein Sohn gleich am andern Tag im königl. Hof-Conzert mit grösstem Beifall spielte; nach 8 Tagen gaben wir im k. Hoftheater ein öffentliches Conzert. Von da gingen wir nach Strassburg, wo wir ein Privat- und ein öffentliches Conzert im Theater gaben. Am 11. Dec. trafen wir in Paris ein, und weil ich schon einen ziemlichen Vorschuss an Geld hatte, so nahm ich auch in einem der ansehnlichsten Hôtels mitten in der Stadt in einer lebhaften Gasse ein Quartier, bestehend aus 2 schönen Zimmern auf die Gasse und zwei Cabinetten in Hof, zahle aber auch monatlich 120 Francs und 65 Francs für Heizen und Bedienung, für die Kost aber täglich 14 Francs; sohin komme ich monatlich auf 605 Francs für Erwähntes zu stehen. Wo sind erst die Kleider und übrigen Bedürfnisse? Nicht wahr, dies sind grosse Auslagen? Und doch sind sie im Verhältniss des Einkommens nicht drückend, wie du in der Folge vernehmen wirst.

Wir genossen nur 4 Tage der Ruhe in Paris, dann fingen die Einladungen in die Soirées an, davon wir bereits 38 mitmachten, wo man gewöhnlich 100— auch 150 Francs für einen Abend zahlt; diese Taxe habe ich gleich anfangs gemacht, und wir gehen nirgends unter dieser hin, und man zahlt es recht gerne; ausser diesem muss man uns mit dem Wagen abholen und zurückfahren. Um unsere Gesundheit zu schonen und das Studium meines Buben nicht zu hindern, muss ich viele Einladungen fahren lassen. Einmal spielte mein Bub bei Madame la Duchesse de Berry, wo die ganze königliche Familie und alles was gross ist versammelt war,

Digitized by Google



FRANZ LISZT
nach einer Zeichnung von Wilhelm Kaulbach

Digitized by Google

Digitized by Google

und wo mein Bub 4mal über aufgegebene Thema improvisirte. Welchen Beifall er hier erhielt, kannst du nur aus dem schliessen: man hörte nichts anders, als von Wundern und Mirakeln sprechen. So was ist in Paris noch nicht zum Vorschein gekommen. Wie sehr man uns auszeichnete, ist unbeschreiblich; alles drängte sich zu, und die allerhöchsten Häupter sprachen auf die herablassendste Weise mit uns, ja man führte meinen Buben sogar in das Appartement des jungen Thronerben (Herzog von Bordeaux, ein Engel von einem Prinzen) und zeigte ihm seine Merkwürdigkeiten. In 3 Soirées spielte mein Bub beim Herzog von Orleans, und noch haben wir Einladungen an beide höchste Örter. Am 8. Février gaben wir ein Privat-Conzert, welches uns reine 2000 Francs einbrachte. Am 7. März ein öffentliches Conzert im königl. italienischen Operntheater ganz zu unserem Benefiz, eine Begünstigung, die nur Wenigen, am wenigsten um diese Bedingniss zu Theil wird, und die wir nur der höchsten Protection der Duchesse de Berry und des Ministers Lauriston zu verdanken haben. Wir machten demnach eine Einnahme, nach Abschlag der Auslagen von 343 Francs, Beleuchtung, Orchester und ein Theil einer Opéra zur Verlängerung und Ausfüllung des Conzertes wurde umsonst beigegeben, von 4711 Francs. Schade dass das Theater so klein ist und die Logen schon 8 Tage früher von den Abbonnirten selbst beibehalten wurden, mithin ich an Auswärtige, die so viel theurer bezahlt hätten, keine vergeben konnte. Doch ich bin zufrieden, und alles was zugegen war, im höchsten Grade. Dieses Conzert war ein öffentlicher Triumph für meinen Buben; sobald er auftrat, so war des Applaudirens fast kein Ende; nach jeder Passage sprach sich der Enthusiasmus in lebhaftester Verwunderung aus, nach jedem Stück wurde er 2 und 3mal gerufen und applaudirt. Die Herren vom Orchester schlugen mit den Geigenbogen unbarmherzig auf den Rücken ihrer Contrabässe, Violoncelles, Bratschen und Violinen, die Herren Bläser nahmen ihre Stimme zu Hülfe, und so war Alles unbeschreiblich entzückt.

Schon vorher beschäftigten sich die Zeitungen [damit], das Talent meines Buben zu erheben; allein nach dem Conzert war es ausserordentlich, und stelle dir vor, am 9. März wetteiferten 14 Journalisten über das Talent zu schreiben, und noch ist kein Ende. Man nennt ihn allgemein das Wunderkind, den in Jünglingsgestalt neu erstandenen Mozart. Gleich einige Tage nach dem Conzert decretirte eine respectable Music-Künstler-Gesellschaft sein Portrait zu lithographiren und auch im Grossen zu machen und im Louvre (ein öffentlicher Saal, wo alle Kunstwerke ausgestellt werden) öffentlich auszustellen. Freund! Weisst was ich zu allem diesen sage? — ich weine, — und aufrichtig dir gesagt, seine Phantasie am Clavier ist wirklich ausserordentlich, und dieses ist's eben, was die Herren und Damen

Digitized by Google

in Paris zum höchsten Grad des Erstaunens und der Bewunderung bringt. Und stelle dir vor, wir gehen fast täglich in Gesellschaften, überall wird nur phantasirt, improvisirt und über aufgegebene Thema gespielt, und dennoch bekennen alle einstimmig, dass sie ihn stets neu spielen hören. Auch hat er hier schon mehrere Sachen für's Clavier und Gesang geschrieben, die man immer zu hören wünscht und die man mir recht gut bezahlen wollte; allein ich hoffe eine bessere Speculation in London damit zu machen. Nächstens wird man ihm ein Poème zu einer Opéra (eine französische, denn er spricht schon sehr gut französisch, worüber man ihm sogar in öffentlichen Journalen eine éloge gab, und ich alter Esel werde auch bald nicht mehr deutsch können) geben, welches er bis künftiges Jahr verfertigen soll. Freund, wenn dieses gelingt, woran ich nicht zweifle, so ist sein Ruhm in ganz Europa gegründet und unser Glück gemacht;[1]) denn ich sage dir, Paris ist der einzige Ort in der ganzen Welt, wo man ächte Kunst und Wissenschaft zu schätzen und zu belohnen weiss, ohne Rücksicht auf Nation oder Stand. Ist es nicht eine wahre Schande für unser Vaterland, welches schon so viele schöne Pflanzen erzeugte, dass es sie unbeachtet liess und sogar zu unterdrücken suchte — du verstehst mich und ich schweige — sapienti pauca.

Es ist noch ungewiss, ob wir heuer nach London hingehn, denn wir haben engagemens bis 20. April und dann scheint es mir zu spät, und ich muss dir auch sagen wie der Apostel: „Domine, bene est hic habitare." Auch kann ich dir von unserer Rückkunft in's Vaterland nichts bestimmtes schreiben, weil wir noch England, Holland, Schweiz und Deutschland zu bereisen gedenken; doch glaube ich, wenn es sich forciren lässt, im Sommer 1826, NB. wenn wir leben, rückzukehren. Wenn dich nicht schon das Schicksal in dem lieben Eisenstadt zu sitzen verdammt hätte, ich würde (da ich deine Wissbegierde kenne) dir anrathen zu reisen; das ist das wahre Buch, alle übrigen sind Chimären, nur Erfahrung und Kenntniss mehrerer Nationen kann den wissbegierigen Geist befriedigen. Ich muss oft lachen und es macht mir manches Vergnügen, wenn ich auf die ämtlichen Gesichter denke, wie steif und systematisch da alles zugeht; ich konnte mich freilich dieser Steifheit, am wenigsten aber keinem System unterwerfen, dafür wurde ich auch nur nach jenen belohnt. Freund, ich habe auf unserer Reise vieles gesehn und mich in jedem Zweig der

[1]) Es handelt sich um „Don Sanche, ou le château d'amour", die einzige Oper, die Liszt überhaupt vollendete, und die am 17. Okt. 1825 in der Pariser Académie royale de Musique zur erstmaligen Aufführung kam. Die Partitur galt für verloren, bis Jean Chantavoine in Paris im Mai 1904 die Leser der „Musik" (Jahrg. III, Heft 16) durch die Mitteilung nicht nur ihrer Existenz, sondern auch einer Analyse der Oper, sowie des Klavierauszugs der Ouvertüre und einer Arie daraus überraschte.

Digitized by Google

Wissenschaft und besonders Cultur überall genau erkundigt, aber ich fand überall zu meinem Vergnügen alles sehr einfach und natürlich. Ich habe mich mit vielen Gelehrten, Öconomen und Beamten besprochen, die sich ein Vergnügen daraus machten mir Aufschluss zu geben; allein ich fand alles auf die einfachste Art und unverbesserlich eingerichtet. Die Reise von München bis Paris gleicht einem englischen Garten, der zuletzt in's Paradies führt; man weiss nicht, soll man die Natur oder den Fleiss der Menschen bewundern. Das schöne Elsass, die Champagne und ihr edler Rebensaft, da kann man freudig trinken. —

Ich muss aufhören, denn es würde vergebene Mühe sein von allem eine Beschreibung zu machen, und es würde zu befürchten sein, dass ich noch mehr Papier brauchte, als mir noch übrig ist. Freund, ich bin in der glücklichen Lage, dass ich einiges Geld beim Fürsten auf Interessen anlegen könnte. Wenn du glaubst, dass etwa dieserwegen ein Recours bei Sr. Durchlaucht nothwendig ist, so sei so gütig und thue es, gib mir aber sogleich Nachricht über das Resultat, frage aber auch, bei wieviel Prozent ich bekomme, wo man das Geld, namentlich bei welchem Banquier in Wien zu erheben wünscht, und wie ich die Obligation darüber erhalten kann. Die anzulegende Geldsumme wäre indessen beiläufig 6000 fl., 3 Zwanziger auf einen Gulden gerechnet, alles in Gold.

Nun, lieber Freund, etwas von Eisenstadt etc. Wie befinden sich die Herren P. J. Schubernigg, Steffel, Walch, Fajt, Verex, Fuchs, Capellmeister Fuchs; geht es noch immer da pacem, da pacem, dona nobis pacem? — Was machen denn meine guten Freunde Breuster, der schöne Tonerl Tomasini, der dicke Schuster und alle diese Tausendkünstler? Sage ihnen sie sollen nach Paris gehen, da werden sie auch gute Music hören, besonders wird hier die Music von Mozart, Haydn und Gluck göttlich verehrt, was der Nation auch vor allen übrigen ihren Ruhm begründet, dass sie classische Werke zu schätzen und zur Unsterblichkeit zu erheben weiss, was diese würdigsten aller Männer auch verdienen. Was macht denn deine Frau und deine lieben Kinder? Dein Bruder Johann, deine Schwester und ihr Herr Hofmann? lebt deine gute Mutter noch? Wie befinden sich die Herren Detr. Wekker und Krósz Joseph, wahrscheinlich beide recht dick? Was machen denn die Herren Franciscaner, ich habe mich in Pesth recht gut mit ihnen unterhalten. Grüsse, küsse und complimentire alles nach Standesgebühr, vergesse aber ja auch die Damen nicht, besonders Fuchs, Fajt, Walch, Steffel, Pawloffsky. An die ganze Pawloffskysche Familie bitte ich dich besonders unsere Hochachtung zu bezeigen, und auch jene, die ich wegen Mangel des Raumes nicht nennen kann, du weisst ja dass ich alle kenne. Endlich küssen wir dich, deine liebe Frau und Familie

Digitized by Google

vielmals, mit zärtlichster Liebe und Freundschaft und sei gewiss dass du mit unserer Rückkehr der erste Besuch sein wirst.

Lebe wohl,

dein ewig aufrichtiger Freund

Liszt

Adresse: Rue du Mail, Hôtel d'Angleterre. No. 10.

Vergesse nicht bald zu antworten und mein Bestes zu besorgen. Zugleich wirst du mich obligiren zu eröffnen, wenn S. D. der Fürst nach Hause kommt. Wenn du Gelegenheit hast meinen guten Vater[1]) zu sprechen oder zu schreiben, so melde ihm unsern Handkuss und sage ihm, dass ich nächstens eine Geldsumme in Wien anweisen und die Erhebung überschreiben werde. Sage ihm dass er sich freuen darf über seinen Enkel. Ich habe mir's gleich beim Anfang gedacht, ein halber Bogen nach einer solchen merkwürdigen Epoche für einen alten Freund ist zu wenig. Aus Öconomie schicke ich dir nur von einem Journal die Recension.

Lassen wir nun Czerny das Wort:

1.

Wien, 3. April 1824.

Geehrtester Hr. von Liszt!

Dass wir an Ihrem Glück und Wohlergehen den innigsten Antheil nehmen und den glänzenden Erfolg des kleinen Franzi mit so viel Freude vernahmen, als gälte es unserm eignen Sohn, brauche ich Ihnen nicht erst zuzusichern. Doch muss ich gestehn, dass ich weit entfernt bin, mich über das Aufsehen, das er jetzt in der Welt erregt, zu wundern; ich war davon seit den Concerten, die er in Wien gab, und dem Ruf, den er sich hier erwarb, so sehr überzeugt, dass ich nur erstaunen würde, wenn alles das nicht geschehen wäre. Denn ich bin mehr als je von dem überzeugt, was erst neulich ein hochgeschätzter Landsmann von Ihnen, Hr. v. Zmeskall,[2]) wieder äusserte: „dass Wien für den Musikkünstler (besonders im Fortepiano) gewissermassen als die letzte, höchste Instanz zu betrachten sey; dass ein hier gefälltes Urtheil in der ganzen Welt, wenigstens stillschweigend, als kompetent anerkannt wird, und dass der Geist Mozarts, Haydns, Beethovens und so vieler anderer, die in unsern Mauern athmeten, den Geschmack und Kunstsinn so veredelte, dass auch der hartnäckigste Rossinismus ihn nicht vernichten kann". Dieser Ausspruch des so erfahrnen Kenners ist nie mehr bestätigt worden als diesen Winter, wo Moscheles und Kalkbrenner nach einander hier auftraten, um den in ganz

[1]) Er stand, wie früher sein Sohn in Esterhazyschem Dienst.

[2]) Nikolaus Zmeskall v. Domanovecz, bekannt als Freund Beethovens, dem dieser sein f-moll Quartett op. 95 widmete.

Digitized by Google

Europa erlangten Ruhm zu legitimiren. Moscheles zeigte zwar, wie sehr er durch das Studium der Clementisch-Cramerschen Manier auf englischen Pianoforten an edler Haltung und richtiger Behandlung des Instrumentes gewonnen; seine 3 Concerte sind fleissig gearbeitet und für seine Hand glücklich berechnet, seine Hand ruhiger, und er verschmäht, durch ein gehacktes Spiel und andre Cokketerien der Menge imponiren zu wollen — allein man vermisste Hummels klassische Vollendung im Vortrag, die Weichheit des ungekünstelten Gefühls, den Genie-Funken; — und besonders im Fantasiren gab er weit mehr Blössen als vor 5 Jahren. Kalkbrenner, einige Wochen nach ihm kommend, konnte ihn nicht verdunkeln. Zwar zeigte er uns eine ungeheure Geschwindigkeit, Präcision, Bravour und eine musterhafte Haltung und Behandlung des Claviers; auch war sein D-moll-Concert interessant und gediegen, allein seine Declamation blieb manchmal unverständlich, seine Bravour zu sprudelnd, und man will bey ihm sowohl in Spiel als Composition Mangel an weiser Oeconomie und Originalität bemerkt haben. Beyde haben das Publikum erfreut, ergötzt, aber nicht erobert. Und doch sind es wahrlich grosse Künstler! — Moscheles ist nun in Prag als Reconvalescent nach einer sehr schweren Krankheit. Die kleine Blahetka[1]) hat von Beyden während ihrem Hierseyn Unterricht genommen (was ich jedoch, als ich sie neulich hörte, sehr wenig wahrnahm) und will nun auch Paris und London besuchen. Hummel hat uns wieder mit einem wunderschönen Rondo brillant mit Orchester (B dur, Leipzig bey Peters) beschenkt, das ich dem Zisy[2]) sehr empfehle (so wie auch Kalkbrenners Concert D-moll).

Von mir sind seither ziemlich viel Solo-Werke erschienen, und binnen wenigen Wochen erscheinen Variations brillantes mit kleinem Orchester und ein grosses Concertstück mit vollstimmiger Begleitung, die ich beyde fürs öffentliche Produciren für geeignet halte. Sobald diese zu haben seyn werden, schicke ich Ihnen alle meine neuesten Sachen entweder durch Steiner[3]) oder die k. französische Gesandtschaft oder sonst. Im Sommer hoffe ich mehrere grössere Sachen zu vollenden und werde, wo möglich, von Ihrem freundschaftlichen Anerbiethen, für das ich Ihnen einstweilen herzlich danke, Gebrauch machen und Ihnen irgend ein Manuscript senden, das für Paris und London vorzüglich geeignet ist. Giebt es dort irgend eine vorzüglich beliebte National-Melodie (die jedoch nicht abgedroschen ist), auf die sich Concert-Variationen etc. machen liessen? Könnten Sie mir so etwas mittheilen, so würde ich mit besonderer Rück-

[1]) Schülerin Czernys, treffliche Pianistin, auch Komponistin und Virtuosin auf der Physharmonika.

[2]) Kosename für Franz.

[3]) Wiener Musikverleger.

Digitized by Google

sicht für meinen kleinen Freund und Schüler Zisy etwas darauf fabriziren, das ihm nützen und Freude machen könnte. Er soll indessen mit doppelter Anstrengung fortstudiren, sich durch übertriebenes Lob (das immer gefährlicher ist als Tadel) nicht irre machen lassen; er soll bedenken, dass, wenn man auch durch jugendliches Feuer, durch frappantes Improvisiren einen augenblicklichen Enthusiasmus erwecken kann, doch der meisterhafte, vollendete, taktfeste Vortrag klassischer Compositionen einen noch viel dauerhaftern, bleibendern Ruhm gewährt, dessen die Welt nie überdrüssig und gewöhnt wird; er soll sein Compositionstalent möglichst pflegen, beym Einstudiren das Metronom nicht versäumen, und endlich nie vergessen, dass, je höher man in der öffentlichen Meinung steigt, desto schwerer und nöthiger es ist, sich darin zu erhalten. Hr. Pixis[1]) wird Ihnen wohl wenig schaden, obschon er, aus oben angeführten Gründen, in Paris doch mehr Aufsehen zu machen scheint als ihm in Wien möglich war. Gegen feinere Cabalen nützt am Meisten ein ruhig fester Gang in seinem Gleise, und dass man sich nie zu heftigen, entscheidenden Schritten verleiten lasse.

Ihre Einladung, dass ich nach Paris komme, und Ihr gütiges Anerbiethen macht mir bereits viel Nachdenken, und im Lauf des Sommers wollen wir noch hierüber ernstlich correspondiren. Schon das Vergnügen, dem Franzi von einigem Nutzen vielleicht seyn zu können, würde mich dazu bewegen, wenn auch nicht so viel andre Beweggründe dafür wären. A propos! ist nicht meine Schülerin Mlle. de Belleville[2]) auch in Paris? Sollten Sie sie zufällig sehen, so melden Sie ihr von mir alle möglichen Vorwürfe, dass sie nie uns schreibt, und dass ihr Talent nicht so viel Aufsehen macht, als es sollte und könnte.

Von Neuigkeiten kann ich Ihnen nicht viel schreiben, als dass Beethoven bald eine grosse Musik geben und darin seine neue Messe und Sinfonie aufführen, ja selber mitspielen will;[3]) dass die nun begonnene italienische Oper wieder die Aufmerksamkeit des Publikums von allem Andern ablenkt;[4]) dass wir sehr arm an interessanten neuen Erscheinungen in der Composition sind und fast alle nicht italienischen Opern durchfallen, dass man auch hier den herzlichsten Antheil an den Zeitungsblättern

[1]) Johann Peter Pixis, Pianist (1788—1874).

[2]) Vorzügliche Klavierspielerin aus München (1808—1880), später mit dem Violinisten Oury verheiratet.

[3]) Am 7. Mai führte Beethoven in einer grossen Akademie im Kärnthnerthor-Theater Kyrie, Credo und Agnus aus der Missa solemnis, unter dem Titel „Drei grosse Hymnen", und die neunte Symphonie auf, wobei Caroline Unger und Henriette Sontag als Solistinnen mitwirkten.

[4]) Die ausgezeichnete Operngesellschaft des italienischen Impresario Barbaja, die Rossini 1822 und 1823 in Wien, wie zuvor in Neapel, geleitet hatte und deren vollendete Leistungen die Wiener in einen Rausch des Entzückens versetzten.

Digitized by Google

nimmt, wo vom Franzi die Rede ist, und dergleichen noch recht oft zu lesen wünscht; dass ich diesen Winter mehr als je beschäftigt war und mich selber wundre, wie ich noch ans Componiren denken konnte; und endlich dass ich Ihnen von vielen Freunden, die ich seither sprach, die herzlichsten Grüsse übermelden soll.

Von meinen lieben Eltern soll ich Ihnen, Ihrer Fr. Gemahlin und dem kleinen Zisy alle innigste Theilnahme und Freude über Ihr Wohlergehen melden, die ich mit den meinigen vereinige, und, in Hoffnung, recht bald wieder von Ihnen einen Brief zu bekommen, mit der freundschaftlichsten Achtung verbleibe

Ihr ergebener

Carl Czerny.

Hat Franzi das Hummelsche Septett vollstimmig schon in Paris produzirt? Ich glaube dass es in einer sehr gewählten Gesellschaft, von guten Künstlern accompagnirt, und von Franzi mit Vollendung im Vortrag und vorzüglich nicht übereilt vorgetragen, seinen Effekt nicht verfehlen würde. Nur soll, ich wiederhohle es, der Zisy fleissig mit Metronom exerziren. Denn Taktfestigkeit ist in seinen Jahren das seltenste und bewundernswürdigste; in Rücksicht des Vortrags wird er sich wohl noch erinnern, wie wir es zusammen studirt.

2.

Wien, 16. Sept. 1824.

Werthgeschätzter Freund!

Unser gewöhnlicher Landaufenthalt, der auch mich ein bischen liederlich machte, war zum Theil die Ursache, dass ich Ihren werthen und interessanten Londoner Brief nicht sogleich beantwortete, und zum Theil wollte ich abwarten, bis einige Neuigkeiten von mir aus dem Backofen der Hrn. Musikverleger völlig gebraten und geröstet herausgekrochen seyn würden, damit ich zugleich dieselben meinem guten Zisy mitschicken könnte. Dieses ist eben jetzt, da ich Ihren letzten Brief vom 3ten dieses erhalte, geschehen, und diese Tage hoffe ich mit der schnellsten Gelegenheit, die ich nur auftreiben kann (wahrscheinlich durch die Staatskanzley) Ihnen ein Packet zu schicken, in welchem enthalten ist:

1tens das Manuscript der 3 Allegri di Bravura, wobey ich für Ihre gütige Verwendung freundschaftlichst danke [1]). Selbe sind mehr brillant als übermässig schwer und dem Franzi wird es ein Bagatell seyn sie im rechten Tempo und mit all der Reinheit und leichten Expression vorzutragen, die ihm so sehr eigen sind. Bey Nro. 3 empfehle ich ihm die

[1]) Adam Liszt hatte den Verkauf derselben an den Musikverlag von Mad. Bonnemaison in Paris vermittelt.

Digitized by Google

Pedale streng genau zu beachten und das Ganze mit viel Spektakel zu spielen. (Metronom nicht zu vergessen.)

2tens finden Sie im Packet den musikalischen Künstler-Verein, nähmlich die 50 Variazionen verschiedener Tonsetzer über den berühmten Diabolinischen [1]) Walzer, worunter auch die des Putzi, [2]) und zwar recht ehrenvoll, figurirt.

3tens Grosse Concert-Variazionen über Haydns „Gott erhalte Franz den Kayser"! für Piano und Orchester, die der Zisy vielleicht mit Vortheil (aber nach guten Proben) gelegentlich produziren kann. Ich habe getrachtet auf das edle schöne Thema ein (vielleicht sehr unwürdiges) Gegenstück zu Riesens [3]) Rule Britannia zu fabriziren.

4tens meine 3te Solo-Sonate, die ich für eins meiner bessern Werke zu halten geneigt bin. Dann die 4te detto, mehr brillant. Dann Leggerezza e Bravura, ein brillantes Rondo, das sich in kleinen Zirkeln nicht undankbar spielen lässt, und nebstbey noch 4 kleinre Werke. Alles das die Resultate einiger Winterabende. — Jetzt arbeite ich ernstlich an einem Concert.

Nichts kann mich herzlicher erfreuen als die Fortschritte und glänzenden Erfolge des Franzi. Ihre Briefe werden von sehr vielen Kunstfreunden (besonders von Hrn. v. Zmeskall) mit dem grössten Antheil gelesen. Dass Sie von den Compositionen des Franzi bis jetzt noch nichts stechen liessen, finde ich recht. Das Publikum soll auch in diesem Punkt ihn nicht als Schüler, sondern als wahren Künstler und so viel möglich auch als Meister kennen lernen, und die Verzögerung durch einige Jahre ist weit mehr nützlich und löblich, als das vorzeitige Auftreten.

Welche Ehre und Vortheile es dem Franzi brächte, wenn seine Oper [4]) reussirte, kann Niemand besser fühlen als ich; — doch ist Ihnen gewiss eben so bekannt, von wie viel Nebenumständen das Gelingen eines solchen Werks abhängt. Ein magres Sujet, ein unglücklicher Sänger, Mangel an Spektakel (der Cabalen zu geschweigen), oft nur eine Kleinigkeit, haben auch gute, gelungene Opern-Musiken fallen gemacht. Daher bitte ich Sie, jedes einzelne Stück zuvor mit Quartettbegleitung und Fortepiano, von guten willigen Sängern, in kleinern gewählten Zirkeln und Coterien vortragen und probiren zu lassen, auf die Wirkung Acht zu geben, und auch die Winke freundschaftlicher Kritik nicht zu verschmähen. Bey dem wirklich grossherzigen Antheil, den die Franzosen an der Entwicklung bedeutender Talente nehmen, — (von dem, ach! an manchen andern Orten kaum der Schatten wahrnehmbar ist) kann es Ihnen nicht an Hilfsmitteln fehlen, sich eines günstigen Erfolges zu versichern. So viel man auch der Jugend

[1]) Witz Beethovens, der Diabelli Diabolus nannte. [2]) Franz. [3]) Ferdinand Ries, Schüler Beethovens. [4]) Siehe die Fussnote S. 18.

Digitized by Google



V. 13

DER JUNGE LISZT
nach einer Lithographie von Leprince 1824

Digitized by Google

Digitized by Google

des Franzi mit Recht nachsehen würde, so ist es doch besser, wenn hierin mit möglichster Behutsamkeit gehandelt wird. Ich möchte gerne etwas von seinen jetzigen Arbeiten sehen und ihm hierüber meine Anmerkungen machen. Je grösser das Talent, desto wichtiger die Richtung, die es nimmt, und die Art, wie es die Schönheiten der grossen Muster unsrer Klassiker auffasst und fühlt.

Ihr wiederholter Wunsch, dass ich nach Paris und London kommen möchte, hat mir bereits viel zu denken gemacht, und noch kann ich Ihnen hierüber nichts sagen. Wie nützlich und vortheilhaft es mir in jeder und aller Rücksicht wäre, fühle ich am besten; aber — mein Vater ist gehörlos, meine Mutter oft kränklich, und eine so lange und grosse Entfernung von beyden würde mir äusserst schwer und schmerzlich fallen.

Denken Sie sich mein Erstaunen, als im verflossenen Frühjahr ich plötzlich von Hrn. Pixis (mit dem ich früher nie in der geringsten Verbindung war) einen höchst artigen Brief und eine grosse Composition erhielt: dédiée à son ami Charles Czerny! Er scheint sich in Paris sehr glücklich zu fühlen. Mich freut sehr dass meine Sachen auch in Paris nachgestochen werden. Da die hiesigen Verleger mir ausdrücklich sagten, dass es ihnen gleichgültig sey und keinen Eintrag thue, so darf ich es wohl sagen und Sie bitten, auch von den neuern Sachen nach Gefallen und auf welche Art Sie wollen, den dortigen Verlegern zu dem Ende mitzutheilen. Auch hier ist es jetzt musikalisch ziemlich still. Die italienischen Sänger haben uns Mozarts Figaro auf eine herrliche, beynahe in allen Theilen vollendete Art gegeben, ohne sich die geringste Änderung zu erlauben, und sich dadurch selbst bey den entgegengesetzten Partheyen als wahrhaft grosse Künstler bewährt. Noch erwartet man Don Juan von denselben. Moscheles geht über Berlin wieder nach London. Kalkbrenner soll diesen Winter in Wien zubringen. Ist es wahr, dass er so reich ist? Mir sagte er mehrmal, dass ihm seine Besitzungen an der Loire jährlich über 20,000 Fr. eintragen!! . . .

Wir grüssen Sie, bester Herr Liszt, Ihre liebe Frau und den braven Franzi mit der herzlichsten Freundschaft, und in der Hoffnung recht bald wieder von Ihnen zu hören, verbleibe Ihr ergebenster

Carl Czerny

3.

Wien, den 25. Sept. 1824.

Werthester Freund!

Sehen Sie, unmittelbar nach der langen Epistel, die ich vor 8 Tagen an Sie abschickte, muss ich Ihnen melden, dass diese Tage das Packet Musikalien für meinen lieben Franzi (darunter auch die Allegri di Bravura)

Digitized by Google

durch einen Courier an Sie abgeht. Es wird vielleicht noch vor diesem Briefe in Paris anlangen.

Wollten Sie gelegentlich die Freundschaft haben, sich zu erkundigen, was die schöne, bei Pleyel erschienene Taschenausgabe sämmtlicher Sinfonien und Quartetten von Haydn in Partitur kostet? Wenn der Preis nicht zu enorm wäre, so möchte ich als Abzug auf das Honorar für die Allegri dieses Werk wohl gerne (gebunden) mir anschaffen. Ich hoffe doch dass Franzi es auch besitzt? Nichts kann ihm mehr nützen als das Studium dieser Meisterstücke. Ich hoffe Ihnen später mehrere kleinere gefällige Werke im Manuscript zu schicken, die für das grössere Publikum berechnet, dort mit Vortheil aufgelegt werden können. Sobald mein Concert fertig, werde ich es dem Franzi vollständig schicken, dass er es benütze und produzire, und vielleicht findet sich dann dafür in Paris ein Abnehmer. Verzeihen Sie, wenn ich, um die Post nicht zu versäumen, in Eile kritzle.

Ihr Freund Carl Czerny

Welche Themas sind jetzt in Paris vorzüglich beliebt? besonders Volkslieder, Märsche etc. Schicken Sie mir wenn Sie etwas dergleichen wissen.

4.

Wien, den 5ten Nov. 1824.

Geschätzter Freund!

Ihr werthes Schreiben vom 18. Oct. habe ich, sammt dem inliegenden Wechsel auf 213 fl. 26 x. Conv. M. richtig erhalten und ich bitte Sie, vor allem andern meinen herzlichen Dank für Ihre Freundschaft und gütige Verwendung zu genehmigen . . .

Vor einigen Tagen stand in der hiesigen Theater-Zeitung die Nachricht, dass ein Marsch aus der Oper Don Sancho des Franzi, der bereits probirt worden sey, so sehr gefallen habe, dass er nun bey allen Regimentern in Paris gespielt werde. Sogleich bat mich ein Verleger, ob ich ihm denselben nicht verschaffen könnte, indem er bey dem Aufsehen, welches die Notice hier machte, damit gute Geschäfte zu machen hofft. Ich versprach ihm, dieses Ihnen zu schreiben. Allein Sie werden ohnehin wissen, dass wenn, wie ich wünsche und hoffe, Franzi's Oper reussirt, Sie dann das Ganze sowohl hier als in Paris mit grossem Vortheil werden verkaufen können.

Bey uns werden nun wieder die Concerte anfangen, da die Wintersaison heranrückt . . . Hier fehlt es jetzt sehr an tüchtigen Concertspielern auf dem Fortepiano, und Freund Zisy würde auch in Wien, wenn er hier wäre, sehr an seinem Platze stehen. Er soll nur, so viel er auch componiren mag, nie sein Spiel versäumen, sondern es auf den möglichsten Grad von Vollendung zu treiben suchen. Bis jetzt hat es noch nie einen

Digitized by Google

Knaben von 13—14 Jahren gegeben, dessen Spiel völlig die Ruhe, Vollendung des Ausdrucks und Solidität des ausgebildeten Meisters hätte. Franzi ist vielleicht der erste, der in dem Alter auch diesen Ruhm erlangen könnte, wenn er sein Feuer und seine Geschwindigkeit zu rechter Zeit zu mässigen versteht. Benützen Sie jede Gelegenheit, wo er mit obligater Begleitung andrer Instrumente, z. B. Trios, Quartetten etc. spielen kann. Fast alle Künstler, die uns aus Paris und London besuchten, hatten im Vortrage einen etwas besondern Geschmack und eine Declamation, die unsern Ohren nie recht zusagen wollte, während derjenige, den die hier erzognen Künstler sich aneignen, so z. B. Hummel, Moscheles etc., in der ganzen übrigen gebildeten Welt (wir dürfen es kühn behaupten) Beyfall findet. Nur im Gesang machen die Italiener eine Ausnahme. Ich werde, wenn ich den Franzi wieder höre, vorzüglich neugierig seyn, welche Richtung sein Geschmack im Vortrag und der Declamation (oder der richtigen Accentuirung des Spiels) genommen haben mag. Dass seine Mechanik jetzt sehr ausgebildet seyn muss, bin ich überzeugt.

Noch einmahl, werthester Hr. v. Liszt, meinen herzlichsten Dank; alles Schöne und Gute an Sie alle von mir und von meinen Eltern, die sich recht wohl befinden, und erfreuen Sie bald wieder mit fröhlichen und willkommenen Nachrichten

Ihren unwandelbaren Freund

Carl Czerny

5.

Wien, 17. Dec. 1824.

Werthester Freund!

In den ersten Tagen des vergangenen November habe ich Ihnen bereits den Empfang des Wechsels für die Allegri di Bravura gemeldet und auch die von Ihnen gewünschte Legalisation des Verkaufs vom hiesigen Magistrate, und von der k. französischen Gesandtschaft unterschrieben, beygefügt. Da ich seitdem von Ihnen keine Nachricht mehr erhielt, so besorge ich beynahe, dass jener Brief an Sie vielleicht gar verloren gieng, was bey den Unordnungen, welche die ausgetretenen Gewässer an so vielen Orten verursacht haben, erst nicht ganz unmöglich wäre. Schreiben Sie mir ja recht bald hierüber, bester Hr. v. Liszt, und befriedigen Sie auch unsere Sehnsucht nach Nachrichten über Franzi's Oper, von welcher hier wieder die Zeitungen sprechen, so wie von allem, was meinen kleinen Freund betrifft. Ich habe seitdem wieder durch den Hrn. Fürsten Metternich Ihnen ein kleines Packet mit den neusten von mir erschienenen Musikalien übersandt; haben Sie es schon? . . .

Vor einigen Wochen war hier ein Herr Schunke, Waldhornist aus

Digitized by Google

Würtemberg, mit zwey kleinen Söhnen, wovon der ältere (13 Jahr alt) Fortepiano spielt und hier (vor seinem Concert) von den Zeitungen sogar als ein Rival des Franzi ausgegeben wurde.[1]) Ich habe ihn während seinem Hierseyn unterrichtet und ihm das Concert (Hummel A moll), das er im Concert seines Vaters spielte, einstudirt. An Talent fehlt es ihm keineswegs; — aber welch eine Schule! Was musste man da nicht alles ausputzen! Wenn er einige Jahre in Wien bliebe, so liesse sich übrigens etwas Tüchtiges aus ihm formiren; doch scheint er zum Fantasiren und zur Composition bey weitem nicht so viel Anlagen zu haben als zum Spielen selbst. Sie sind bereits wieder nach Stuttgart zurück, nachdem sie hier ein sehr magres Concert gemacht haben.

Indem ich Ihnen dieses schreibe (es ist 9 Uhr Abends) haben wir eben ein Ungewitter. Es blitzt und donnert wie im August. Welche Zeiten!

Ich bin jetzt wieder ziemlich fleissig und hoffe bald einige grössere Werke zu vollenden. Das 2te und 3te Concert von Moscheles (E dur und G moll) ist bereits erschienen, und bald kömmt auch das 1te und beste (Es dur) bey Steiner heraus. Der Franzi wird immer Nutzen daraus ziehn, wenn er sie gut und möglichst im Geiste des Autors studirt; indem der wahre Künstler sich soviel möglich alle guten Manieren aneignen muss. Sonst sind wir an bedeutenden musikalischen Erscheinungen jetzt sehr arm.

Wir grüssen Sie und Ihre Lieben mit aller Herzlichkeit, und in Erwartung einer baldigen Nachricht verbleibe ich wie immer

Ihr ergebener Freund

Carl Czerny

6.

Wien, 5ten Sept. 1825.

Werthester Herr von Liszt!

Mit der herzlichsten Freude haben wir Ihren Brief und darin den so glücklichen Erfolg vernommen, mit dem das Talent und der Fleiss unsers lieben Franzi gekrönt wird. In einer so vielversprechenden Carrière als er jetzt ist, kann er, mit weiser Benutzung seiner Kräfte und der jedesmahligen Umstände, auf einen Grad gelangen, den vor ihm in diesem Alter vielleicht Keiner bisher erreicht hat. Ihre väterliche Vorsicht wird ihn auch vor allen Verirrungen und vorzüglich vor dem Eigendünkel bewahren, der jungen und auch selbst bejahrtern Leuten die meisten Gefahren und Unfälle bereitet, und der Beyfall der Menge wird

[1]) Ludwig Schunke (1810—34), nachmals ein naher Freund Robert Schumanns und Mitbegründer der „Neuen Zeitschrift für Musik", ein geistvoller Klavierspieler und Komponist.

Digitized by Google

ihn nie im Studium lässiger machen und ihm die Überzeugung rauben, dass man nur mit vollkommenster theoretischer und praktischer Kenntniss der Regeln des reinen Satzes und guten Geschmacks Werke hervorbringen kann, die auf wahren Beyfall und auf die Auszeichnung rechnen dürfen, öffentlich im Publikum zu erscheinen. Mit Antheil haben wir die 4 ersten von Franzi in Paris erschienenen Werke aufgenommen; und wenn er nach und nach, mit reiferm Alter, auch in Rücksicht des Technischen, der Ordnung und richtigen Stimmenführung und Harmonienfolge die nöthigen Erfahrungen gemacht haben wird, und endlich den jugendlichen Fehler allzugrosser Schwierigkeiten vermeidet, so wird er auch als Clavier-Compositeur bald Bedeutendes liefern. Sie thun daher wohl, dass Sie mit der Herausgabe seiner neuern Arbeiten so lange zögern, bis er auch in dieser Hinsicht nichts mehr zu wünschen übrig lässt.

Ich konnte mir wohl denken, dass in Paris, wo der Geschmack so wechselt, Hummels Spiel manchen zu solid vorgekommen seyn mag; allein dass Franzi nun das Glück hatte, diesen grossen, vollkommnen Meister und ausser ihm Moscheles und andere zu hören, kann auf meinen lieben jungen Freund nur den allervortheilhaftesten Eindruck gemacht haben. Das junge, angehende Genie kann keinen grösseren Beweiss liefern, dass es wirklich Genie ist, als wenn es die Vollkommenheit des grossen, ausgebildeten Meisters fühlt, anerkennt, verständig bewundert und nachzuahmen strebt.

Mit Vergnügen melde ich Ihnen, dass meine guten Eltern (von denen 1000 Grüsse) sich, Gott sey Dank, recht wohl befinden. Wir waren diesen Sommer, wie gewöhnlich, in Baden, was meiner Mutter sehr wohl bekam. Mit vielen Empfehlungen an Sie alle und mit der Hoffnung bald wieder was von Ihnen zu hören, verbleibe ich

Ihr wahrster Freund

Carl Czerny

Zwei Jahre, nachdem dieser letzte Brief geschrieben wurde, am 28. August 1827, ward Adam Liszt, der sorgsame Führer seines Sohnes, dem noch nicht sechzehnjährigen Franz während eines Aufenthaltes in Boulogne sur mer entrissen. Czerny ging dreissig Jahre später, am 15. Juli 1857, aus dem Leben, nachdem auch Thalberg, Döhler, Jaell u. a. aus seiner Schule hervorgegangen waren. Sein grösster Schüler, Franz Liszt, erhielt lebenslang sein Andenken dankbar lebendig, und die Uneigennützigkeit, mit der sein Wiener Meister ihn einst unterrichtet hatte, trug der Welt reichste Zinsen und Zinseszinsen. Mit dem kostbaren Gut seiner Lehre beschenkte Liszt nachmals grossmütig die Scharen junger Kunstbeflissener, die ihm, wo er auch weilte, aus allen Landen zuströmten. Floss doch, laut seiner eigenen brieflichen Mitteilung an mich, „seit Ende 1847 für Klavierspielen, Unterrichten und Dirigieren kein Heller in seine Tasche. Dies alles kostete ihm vielmehr Zeit und Geld“. So lebte der selbstloseste aller Künstler bis zum Tode seinem vornehmen Wahlspruch nach: „Génie oblige“.

Digitized by Google

LISZTS KLAVIERTECHNIK

von Rudolf M. Breithaupt-Berlin



Als Liszt Ende der 40er Jahre seiner eigentlichen Virtuosenlaufbahn entsagte, geschah es aus zwei Gründen: aus einem menschlichen und einem künstlerischen. Des Komödiantentums überdrüssig, besann sich der Mensch auf den Menschen. Aus dem Fahrenden ward ein Sesshafter, aus dem Reproduktiven ein Schaffender, aus dem Virtuosen der denkende, für die Allgemeinheit wirkende Künstler, aus dem schwankenden, unruhvollen Geiste ein Mann von aufopferungsvollstem Charakter, eine tiefreligiöse, der erhabensten Empfindung fähige Natur.

Von 1850 (eigentlich 1847) ab erscheint Liszt als ein anderer. Was hinter ihm lag, war abgeschlossen. Er hatte das Klavier als Instrument völlig ausgeschöpft, so ausgeschöpft, dass heute nach einem weiteren halben Jahrhundert nichts Neues hinzugekommen, nichts Ähnliches oder Gleiches erreicht worden ist. So, nachdem er Technik, Virtuosität, alle Schatten der Reproduktive durchkostet und durchlebt, empfand er wohl die Leere dieses zwar äusserlich reizvollen, aber innerlich toten „Gewerbes", und wandte sich Weimar und damit höheren, besseren Zielen zu. Auf dem Zenit seines Ruhmes entsagte er allen äusseren Ehren und Erfolgen, in der klugen Erkenntnis, dass er sich selber nicht mehr übertreffen würde. So leuchten seine Leistungen einem Märchenwunder gleich durch die Geschichte aller Zeiten und Völker.

Diese Leistungen, die etwa die fünf Lustren von 1825 — 1850 ausfüllen, bilden den eigentlichen Inhalt der gesamten Klaviererscheinung, des eigentlich technischen Phänomens: „Liszt". Was nachher kam, war Ausbau, musikalisch schöpferische Gestaltung, Sammlung des erworbenen Besitzes und Weitergabe der praktischen, technischen wie musikalischen Erfahrungen an die Talente der Welt.

Wenn man von der Technik Liszts sprechen oder erzählen hört[1]), so ist's, als ob man in die Welt Andersens versetzt würde und alle Quellen

[1]) Die wesentlichen Quellen sind: ein Bericht der „Revue et Gazette musicale" mitgeteilt von Nohl (Liszt-Biographie I — Reclam), — die autobiographische Skizze ebenda vom Jahre 1838. — Pariser Berichte der „Neuen Zeitschrift für Musik" im Jahre 1834. Vergl. auch die köstlichen „Musikalische Berichte

Digitized by Google

der menschlichen Phantasie lebendiger und kühner hervorsprudelten. Was die überschwenglichsten Berichte der Zeitgenossen nicht vollbrachten, was die tollsten Einbildungen der Hörer und Nichthörer hinzugedichtet haben, hat mit der Zeit die Legende fortgesponnen. Um Liszt und Paganini hat Frau Fama einen Sagenkreis gewoben, dessen sinnverwirrende Schleier bisher nichts zu durchdringen vermochte. Erst heute sind wir annähernd imstande, das Sagenhafte vom Tatsächlichen zu unterscheiden, die für seine Zeit wunderbaren Rätsel der Technik zu analysieren und ihre Erscheinungsformen und Wirkungen auf ihre wahren Ursachen zurückzuführen.

Die künstlerische Kraft der Lisztschen Technik lag in der göttlichen Gabe der Inspiration, in der Grösse des leidenschaftlichen Impulses, in der dämonischen Macht augenblicklicher Mitteilung, in einer gigantischen Rhythmik und Dynamik und in dem ehernen Tritt einer elementar, als grossartige Naturkraft wirkenden und alle Regungen einer äusserst affektuösen Seele darstellenden Körperlichkeit. Es ist unumstössliche Tatsache: nie vor ihm und nie nach ihm ist eine ähnliche Vollkommenheit zwischen musikalischem Willen und instrumentell-tonaler Gestaltung erreicht worden. Nicht die staunenswerten Wunderdinge der Technik, sondern die einzigartige Persönlichkeit, die blitzeschleudernde Himmelskraft haben diesen göttlichen Donnerer und instrumentellen Übermenschen zum Helden der Sage gestempelt. Dies muss man um deswillen betonen, als man gemeinhin glaubt, dass die Zeit technisch nicht vorwärts gegangen und wir auch in den äusserlichen Mitteln nichts Gleichwertiges mehr zu leisten vermöchten. Das persönlich-suggestive Vermögen ist mit Liszt zu Grabe gegangen, aber seine Technik hat sich ausserordentlich gesteigert und verfeinert. Schon Tausig zeichnete sich durch grössere Exaktheit und erhöhtere Brillanz aus. Bülow überragte ihn in der Kunst der plastischen Gestaltung, der geistigen Analyse und formvollendeten Ausarbeitung des Kunstwerkes. Rubinstein gar steigerte die Kraft ins Ungemessene und brachte uns die Fülle der modernen Farben, die uns auf der Pedal-Palette unseres heutigen klang- und glanzvollen Flügels zur Verfügung stehen. Auch unsere heutigen

aus Paris" von H. Heine. Sodann die getreue Schilderung bei Rob. Schumann („Schriften über Musik und Musiker", III, 17—25), — W. v. Lenz: „Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit", — besonders L. Ramanns grosse Biographie: „Fr. Liszt" 6 Bde. Breitkopf & Härtel, — Adolf Kullak: „Die Ästhetik des Klavierspiels" IV. Aufl. (bearbeitet von W. Niemann — C. F. Kahnt Nachf.) S. 31, 35/7, — Hugo Riemann: „Geschichte der Musik seit Beethoven", Kap. XI, S. 382—448, — A. Göllerich: „Liszt-Biographie" (Reclam), — Eugen Rapin: „Histoire du piano et des pianistes" S. 410 ff. (enthält Originalberichte der „Revue des Deux Mondes", Théophile Gauthier's, Marmontel's u. a.), — Richard Pohl: „Fr. Liszt, Studien und Erinnerungen", — Weitzmann: „Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur", — Schriften von: Amy Fay, Eduard Reuss, La Mara u. a. m.

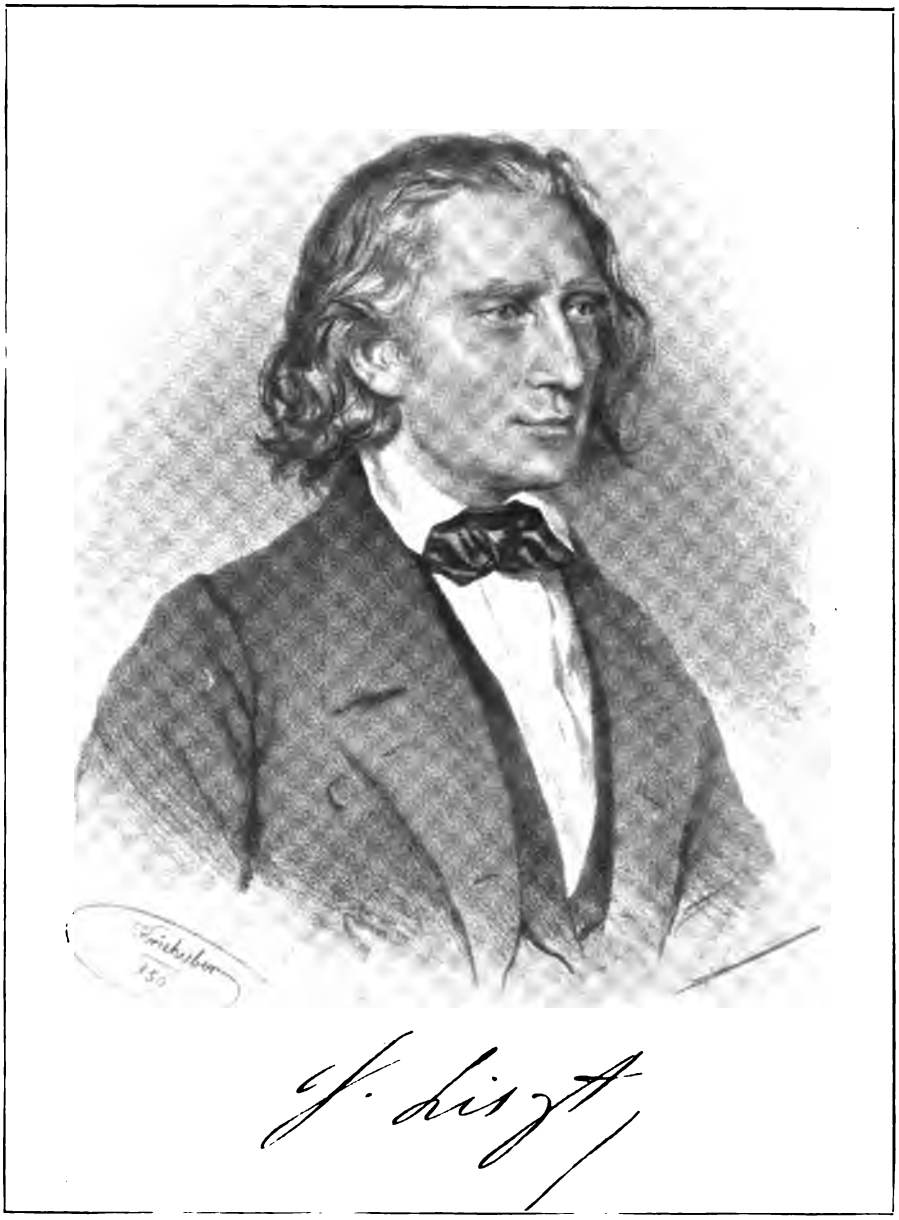
Digitized by Google

Techniken: die eines d'Albert, einer Carreño, besonders aber die von Busoni und zum Teil auch die von Godowsky u. a. sind sicherlich derjenigen Liszts, selbst seiner besten Zeit, ebenbürtig, in Einzelheiten sogar auf Grund unserer heutigen trefflichen Repetitionsmechanik überlegen. Ja ich glaube, dass Liszt sich selbst wundern würde, welche ungeheueren Fortschritte wir in den beiden letzten Jahrzehnten nach seinem Tode in rein technischer Beziehung (man denke an Busoni's Blitzoktaven oder an Godowsky's linke Hand und seine Terzen- und Sextenskalen!) gemacht haben, — wie er sich freilich ebenso darüber wundern würde, wohin sich diese Zeit der Mittel ohne gleichwertigen Ausdruck verloren hat. Also nichts für ungut! Liszts Technik war gewaltig, — gewaltig in dem persönlichen Ausdrucksvermögen, — gewaltig in der souveränen Beherrschung aller instrumentellen Formen, — gewaltig in der vollen Ausnutzung aller Register, in der Wirkung aller Lagen, — aber nicht derart, wie das Geschwätz der Leute uns weismachen will, — nicht derart, dass wir sie nun wie einen heiligen Fetisch anbeten müssten, — nicht derart, dass wir ihr gegenüber zu erröten oder uns zu schämen brauchten. Es muss einmal mit der Alt-Weiber-Mär aufgeräumt werden, die uns immer wieder weismachen will: wir könnten heute nichts, die Alten dagegen hätten alles gekonnt. Ich glaube im Gegenteil, dass, wenn Liszt, nicht einmal der alte, von dem wir wissen, dass seine Finger nicht mehr so recht wollten, sondern der glänzende, kraftstrotzende jugendliche Titan, — heute auftreten und spielen würde, wir von seiner Leistung ebensowenig erbaut sein würden, wie vielleicht von der Paganini's oder Jenny Linds. Kunstfertigkeiten haben wenigstens mit erworbenem oder ererbtem Reichtum das gemein, dass sich ihre Grösse im Munde der Leute ins Ungeheuerliche zu potenzieren pflegt. Die Erfahrung hinsichtlich des Rufes von Virtuosen und Künstlern beweist meist, dass bei der Probe die Wahrheit, unter Abzug der Hälfte Superlative und Streichung einiger Nullen, etwa auf ein Drittel der Anpreisung zu stehen kommt. Hört man gar von „Wundern", so muss man um so vorsichtiger sein, dieweil der Mensch hierbei um so leichter übertreibt, je weniger er das Ereignis begreifen kann, d. h. je mehr die betreffende Leistung von dem Vermögen der Zeit abweicht bzw. ihr eigenes Können übersteigt. Schon Eduard Reuss wies vor Jahr und Tag[1]) auf die unglaublichen Übertreibungen und wunderlichen Vorstellungen hin, die sich die Welt z. B. von der Hand Liszts[2]) gemacht hat. Sie war merkwürdigerweise sehr regelmässig und normal gebaut. Von den spinnigen Formen ungeheuerlicher Geisterhände, von

[1]) „Musikalisches Wochenblatt" 1905 No. 22/26.

[2]) Eine Abbildung von Liszts Hand brachte „Die Musik" in Heft 22 des II. Jahrgangs.

Digitized by Google
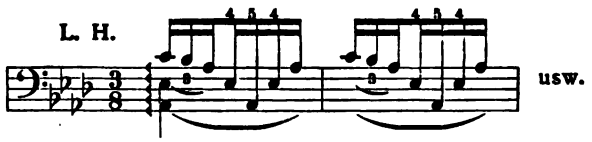


FRANZ LISZT
nach einer Lithographie von Kriehuber

Digitized by Google
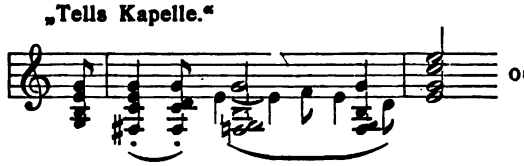
Digitized by Google

Vampyrkrallen und Teufelsfingern ist nichts zu merken. Die Geschichte von den „Schwimmhäuten" und ihrem Durchschneiden zwecks Erreichung grösserer Spannungsfähigkeit, wie sie noch meine eigene jugendliche Phantasie durchschauerte (als Kind habe ich felsenfest geglaubt, dass Liszt „bequem" zwei ganze Oktaven spannen konnte!), — gehört selbstverständlich in das Gebiet der Fabel. Was Liszts Hand auszeichnete, waren: regelmässige lange Finger, ein übermässig langer Daumen und eine allerdings über das gewöhnliche Mass hinausgehende Dehnbarkeit und Beweglichkeit der Sehnen und Bändermasse, die es ihr erlaubte, da noch bequem in Dezimen zu gehen und zu laufen, wo andere Mühe hatten in Oktaven einherzukriechen. Die segmentale Lichtweite zwischen dem fünften Finger und Daumen muss jedenfalls bedeutend gewesen sein; denn Liszt spannte etwa eine Duodezime und spielte in vollkommener Reinheit Dezimengänge, sogar mit Terzfüllungen und in chordischer Form. Auch die Spannungsfähigkeit zwischen den einzelnen Fingern war von Natur wie durch Übung doch wohl viel grösser, als schlechte Beobachter annehmen. Das lässt sich an zahlreichen Stellen der Literatur wie an den echt Lisztschen, individuellen Applikaturen ohne weiteres feststellen. Wer z. B. die wiegende Wellenbegleitung in „Au lac de Wallenstadt":
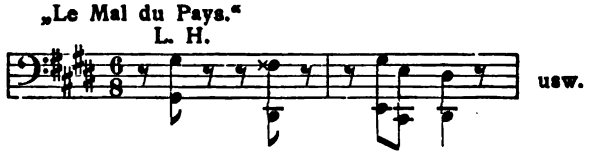


mit dem Fingersatz 4:5:4 auf Es-As-Es spielt, muss schon über eine sehr günstige Spannweite zwischen beiden Fingern verfügen, selbst im Fall, dass er nicht spannt, sondern die Figur aus dem Arm rollt. Selbst unter der Voraussetzung einer geringen Mensur der damaligen Flügel sind viele Lisztsche Formen und Fingersätze doch so geartet, dass sie nur von einer langfingerigen, weitgriffigen, hinsichtlich der Sehnen und Bändermasse ausserordentlich elastischen Hand gespielt oder genommen werden können. Vgl. z. B.:

„Tells Kapelle."



„Le Mal du Pays."



Digitized by Google

Nach dem kompetenten Urteile Karl Klindworths war ihre Ausdruckskraft, technische Fertigkeit und Dehnbarkeit unheimlich. „Mit dem linken Daumen machte Liszt so tolle Sachen, dass man glauben mochte, er habe die doppelte Länge eines gewöhnlichen Daumens.“ Jedoch die Hand kommt gar nicht weiter in Betracht. Sie war, wenn auch ein gutes Werkzeug, so doch immer nur sein Werkzeug. Was die Technik Liszts ausmachte und seinen Zeitgenossen schier unbegreiflich schien, waren immer wieder die geistigen Momente: die wilde Willensmacht dieses ungestümen Fabelwesens, das lodernde Temperament und die tollkühne Energie, in jedem Augenblick und an jeder Stelle auf den spontanen geistigen Antrieb hin seinem Spielkörper jedwede Leistung abzuringen. Nachdem die jüngste Zeit mehr und mehr das Dunkel über die Ursachen der technischen Phänomene gelichtet hat, können wir mit ziemlicher Sicherheit einen Rückschluss ziehen und die Lisztsche Technik definieren. Danach verfügte Liszt über die absolute Freiheit seiner Gliedmassen. Sein Geheimnis war: die Fähigkeit der grossen, freien Schwungbewegung des Armes aus gereckter Schulter, die Auswirkung des Tones durch volles Einsetzen der natürlich schwingenden, freifallenden Masse und die sichere Beherrschung und vollendete Ausnutzung der Unterarmrollung. Liszt hatte das, wonach alle Talente wie die Goldsucher nach den gleissenden Körnchen gierig streben, und was von Tausenden kaum einer erreicht: den rhythmischen Tanz der Glieder, d. h. den springenden Arm, die springenden Hände und die springenden Finger. Liszts Spiel war ein Gewichtspiel, ein Schwingen und Schleudern der Schwere aus gelöster Schulter, das nichts mit „Fingerei“ zu tun hatte. Er spielte mit direkter Übertragung der Rücken- und Schulterkräfte auf die Finger, was auch den hohen Aufsatz der gestreckten Arme und Hände erklärt. (Ich schiebe hier ein, dass Liszt [in der grossen Zeit der 50er Jahre!], wie mir Karl Klindworth bestätigte, nichts von Technik und ihren Mitteln wissen wollte. Erst später in seinem Alter mag er wohl hier und da einige Fingerzeige gegeben und bestimmtere Andeutungen gemacht haben, deren praktischer Wert jedoch höchst zweifelhaft, jedenfalls kein absoluter ist, da Liszt instinktiv jeder speziellen Analyse aus dem Wege ging, und theoretische Äusserungen eines Genies über sich selber und seine eigenen Fähigkeiten und Fertigkeiten nicht immer richtig sind.) Die Quelle der Lisztschen Technik war sein sprühender Geist, — eine wirkende Naturkraft, deren geheimnisvollen Grund er vielleicht unbewusst ahnte, deren bewusstes Erforschen und Erfassen er jedoch auf sich beruhen liess bezw. anderen anheimstellte. Vielleicht kannte er (und die Wahrscheinlichkeit spricht dafür) alles sehr genau. Aber das Genie verspürte weder Lust, noch hatte es die Zeit, sich über

Digitized by Google

„Anatomie", „Physiologie", „Muskellehre", „Mechanik" und andere schöne und nützliche Dinge, die der Kunst verteufelt wenig nützen, „des näheren" zu verbreiten. Liszt war ein Mann der Praxis, der eben alles konnte, was er wollte. Der riesige Herd seiner vulkanischen Triebkraft, seine gewaltige ausladende Körperenergie, die eiserne Disziplin, der er sich selber in seiner Jugend unterworfen (man denke an die tägliche Transposition eines Bachschen Präludiums nebst Fuge in alle 24 Tonarten, — an seine verblüffende Fertigkeit im prima vista-Spiel, wie an seine staunenswerte Technik im Lesen und Spielen von Partituren und fremden Manuskripten usw.), und die grosse virtuosische Routine gaben seinen Leistungen jenen Zug des Natürlich-Grossartigen, prägten ihnen den Stempel des Unfehlbaren, schier Unmöglichen auf. Wenn Liszt seine Oktaven herunterdonnerte, wenn die Terzen- und Sextenskalen „flogen", wenn er alle entfesselten Gewalten seiner Leidenschaft in wogenden Passagen und blitzenden Arpeggien „spielen" liess, und wenn er schliesslich das ganze „Orchester" zusammenfasste und in pompösen Akkorden hinauf zum Gipfelpunkte des Kunstwerkes führte und es krönend wie ein Sieger abschloss, da schwieg eben Jeder still, wenn er sich nicht heiser schrie; denn dann spürte er die Allmacht des rhythmischen Funkens und den Odem einer grossen gottbegnadeten Seele. Nun denke man sich, dass seine Zeit noch nicht so verwöhnt war wie die unsrige, und dass das Hammerklavier, deren Repetitionsmechanik erst 1825 von Erard erfunden war, eigentlich erst mit und durch Liszt seinen Siegeszug durch die Welt antrat.[1]) Er wurde sein typischer Vertreter, sein Fürst und absoluter Beherrscher. Man war erstaunt, so viel Fülle und Kraft des Tones, so viel Glanz und Eleganz, so viel Wildheit und Grazie vereint zu finden. Der stets bedeutende Ausdruck, die unerschöpflichen Mittel wirkten geradezu betäubend. Für das übrige sorgte die gute Tante Mode und ihre Schwester, die uneigennützige Vettel Reklame. Liszts Spiel hatte trotz der Pose und gewisser Allüren immer etwas Durchschlagendes an sich. Wo andere sich im Schweisse ihres Angesichtes um den Erfolg mühten, brauchte er die Hände nur auf die Tasten zu legen, um die tollsten Stürme des Beifalls zu erregen. Selbst seine „Pausen" hatten Leben und Bewegung; denn die Hände und ihre Gebärde redeten eine beredte Sprache. Nimmt man dazu die äussere Erscheinung mit dem Jupiterkopf und den wallenden Haaren, so kann man sich die hypnotische Wirkung vorstellen. Vom ernsten fachmännischen Standpunkte war die Technik nicht immer einwandsfrei,

[1]) Die Berliner „Kgl. Sammlung alter Musikinstrumente" kann jedem, der sich dafür interessiert, die genauen Unterschiede der damaligen, von Liszt und seinen Zeitgenossen benutzten Flügel hinsichtlich der Resonanz, des Volumens, der Mechanik usw. angeben.

Digitized by Google

wie ja überhaupt historisch erwiesen ist, dass z. B. sein grosser Konkurrent Thalberg eine weit grössere Ausgeglichenheit im Skalen- und Passagenwerk und eine feinere Kunst des jeu perlé besessen hat.

Eine geistvolle Studie über Beider Techniken hat Louis Köhler geschrieben:

„Liszt und Thalberg sind verwandte Gegensätze. Beide sind Vertreter der modernen Klaviervirtuosität. In der Technik Liszts ist der geniale Geist, in derjenigen Thalbergs die Mechanik des Virtuosen das bestimmende Prinzip. Von beiden gehen auch verwandte Linien aus, indem mit Liszt z. B. Chopin und Henselt, mit Thalberg z. B. Döhler, Dreyschock und andere in gleicher Gruppe stehen. Liszt schuf aus einem urwüchsigen, oft dämonisch wilden Impulse heraus, und seine oft ungeheuerlichen Formbildungen im virtuosen Klaviersatze ergaben sich von selbst aus der Lust in dem Machtgefühle unbegrenzter Technik. — Thalberg schuf anders; er ging nicht von der Passagenidee im Geiste zur Klaviatur über, sondern er ging von der Klaviatur aus zur Passagenerfindung; er passte Glied für Glied zusammen, wie Mosaikarbeiten [1]). Liszt ist darum weniger nachzuspielen gewesen als Thalberg, den jeder begreifen konnte. Mit der Bewunderung Liszts mischte sich wohl gar eine unbewusste schöne Furcht, weil das Schöne und Grosse, was er bot, zugleich so fremd und ausschweifend war.

[1]) Das ist zum Teil ein Oxymoron und psychologisch nicht ganz richtig. Der Pianist kommt nicht „von der Passagenidee im Geiste zur Tastatur", sondern es ist umgekehrt. Durch die „Übung" hinterlassen die technischen Formen (Skalen, Passagen, Arpeggien) genaue und sichere Eindrücke ihrer Struktur in unserem Hirn. Die Handgriffe (des näheren bestimmt durch Muskel-, Lage- und Bewegungssinn) prägen sich wie Wachsabdrücke ein und werden unbewusst als solche durch Übung und Gewohnheit automatisiert. Dergestalt bilden sie einen Teil der geistigen Technik. Diese geistige Fähigkeit wird von bedeutenden Talenten meist schon in der Jugend gewonnen und ausgebildet, bevor sie in den Dienst höherer Kräfte treten kann. Jedenfalls hat jeder Pianist ein deutliches Formgefühl, ein klares Lagenbewusstsein. Dies ist auch der Grund, warum Musiker, die lediglich „Klavierspieler" sind, oft so schlecht für Orchester schreiben. Sie können nicht loskommen von ihrer einseitigen technischen Gehirnbildung, nicht heraustreten aus dem Bannkreis der pianistisch-instrumentellen Vorstellungswelt. Sie denken nur immer an ihr Instrument, bilden die Formen ihres Instrumentes nach, sehen im Geiste alles in pianistischer Ausführung und können sich nur schwer in die Besonderheiten und Eigentümlichkeiten anderer Instrumente und anderer Techniken hineinfinden. Für Orchester schreibenden Pianisten geht es oft wie vielen Übersetzern, die immer nur ihrer Muttersprache nachbilden, aber nicht umdenken lernen und im Geiste der fremden Sprache schaffen können. Man vergl. hierzu die Lisztsche Faktur mit der Richard Wagners, welch letztere völlig orchestral erfunden und deshalb auch auf dem Klavier weder recht spielbar ist, noch klingt. Thalbergs und Liszts Manier beruht einfach auf einem künstlerischen Temperamentsunterschied. Ersterer konstruierte noch, stand noch in der Klaviatur, während Liszts Fähigkeit bereits so bedeutend entwickelt war, dass er das Instrument frei und willkürlich behandeln konnte. Er stand völlig über der Klaviatur. Thalberg „spielte" noch „Klavier", Liszt benutzte das Instrument lediglich als Mittel musikalisch-schöpferischer, dichterischer Gestaltung. Dieselben Unterschiede bestehen auch in unseren Tagen. (vergl. hierzu Robert Schumanns treffliche Charakteristik in: „Musik und Musiker", III, 17 ff.).

Digitized by Google

So konnte der Enthusiasmus für Liszt ins Wilde und Fanatische ausarten; bei Thalberg blieb er, trotz allen Furores, zahmer. Dass Liszts dämonische Natur den Kampf mit sich brachte, liegt nahe, denn er band sich an nichts und riss vieles, Schlimmes und Gutes, um, indem er lauter Neues, Edles wie Schlackenhaftes, bot. Thalbergs Starrheit war kampflos. Seine Kompositionen haben nur eine äussere mechanische Lebendigkeit und sind darum selbst von nur formalen Spielern vollkommen richtig aufzufassen; Liszt aber fordert den Geist heraus und wird darum, wenn Thalberg längst verklungen ist, noch fortleben. Der Weg zu Liszt wird jedoch passend durch Thalberg [??] genommen." (Vgl. „Klavierunterricht", VI. Aufl. Leipzig — J. J. Weber, Seite 258/59.)

Auch Chopin's empfindsame Natur war mit Liszts Kraftmeiertum nicht immer ganz einverstanden. Gewiss ist, dass Liszt, wie Robert Schumann berichtet, oft müde und abgehetzt ankam und sich direkt aus der Postkutsche an den Flügel setzte. Ebenso steht fest, dass er sehr willkürlich verfuhr und wie kein anderer von inneren Stimmungen und Launen abhängig war. Ein alter Zeitgenosse, in dessen Hause Liszt viel verkehrte, und dessen Äusserungen mir um so wertvoller waren, als er kein „Liszt-Schüler" oder fanatischer Parteigänger war, erzählte mir, dass er Liszt oft habe danebenschlagen hören, und dass es ihm gar nicht darauf angekommen sei, eine Handvoll Töne unter die Tastatur fallen zu lassen. Selbst falsche Bässe und falsche Akkorde in der linken Hand seien nichts Ungewöhnliches gewesen. Aber schliesslich habe man doch Mund und Nase aufgesperrt und dagesessen, als ob alle sieben Weltwunder lebendig geworden, — und nichts mehr gehört. Ich erwähne das deshalb, um mit den Phantasieen und vielen Albernheiten, die über die Wundertechnik Liszts bis auf den heutigen Tag noch in vielen Köpfen herumspuken, ein Ende zu machen. Auch dieser grösste reproduktive Künstler aller Zeiten war nur ein Mensch, der irrte. Und er irrte sehr oft, wenn auch immer genial und göttlich.

Die Lisztsche Klaviertechnik ist die typische Technik des modernen Hammerklavieres. Sie ist schlechthin die Klaviertechnik, weil sie alle Mittel des Instrumentes als solchen vollendet zur Geltung bringt, und die polyphone Macht des Flügels, seine Orgelwucht und Orchestralität begründet. Liszt kannte die Natur des Instrumentes wohl heraus. Er wusste, es hatte einerseits den alten Schlag- oder Cembalocharakter und andererseits ein machtvolles chordisches und polyphones Wesen. Demgemäss behandelte er das Instrument und erweiterte seine spielerischen Möglichkeiten und Formen bis an die Grenze des überhaupt Zulässigen und Erlaubten. Während seine Vorgänger das Instrument lediglich dazu benutzten, auf ihm „Musik zu machen", wurde es unter seinen Händen zum Ausdrucksmittel seiner subjektiven Empfindung, seiner Individualität selbst. Mit Hilfe neuer Mittel wurde es ihm möglich, dem Gedanken auch reproduktiv auf

Digitized by Google

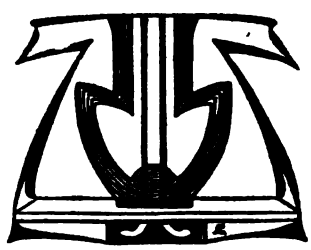
diesem allersprödesten Instrumente Kraft und Grösse zu geben, ihn individuell zu färben. Die Liszt-Technik ist objektiv die flüssigste, grossartigste und zugleich spielbarste von allen sonstigen Techniken des gleichen Instrumentes. Gegenüber der klassischen Technik mit ihrem kleinen, engen Fünffingerwerk, mit ihren zerlegten Dreiklängen und gebrochenen Arpeggien, mit den kanonisch strengen Formeln und dünnen Begleitungen, hat sie den Vorzug des freieren, volleren Flusses, der üppigeren Fülle und des schwellenderen Glanzes. Mit Liszt kommt die breite Auflage der Farbe, die grosse Pinselführung, ein ungehemmter starker und freier Zug in die Klaviertechnik hinein. Chopin hat vielleicht originellere Formen erfunden, er schrieb viel feiner und graziöser, und seine individuelle Note ist sicherlich musikalischer, aber seine Technik ist doch spezieller und subtiler und hat längst nicht in dem Masse wie die Liszts den objektiv spielbaren Charakter, den eigentlich klavieristisch-freien Wurf an sich. Was hiermit gemeint ist, mag man aus einer Vergleichung mit anderen Techniken, z. B. mit derjenigen von Schumann oder Brahms ersehen. Bei beiden vieles Herrliche und Schöne als Musik gefasst, aber instrumentell von schwerster, dickflüssigster Manier. Bei Schumann das Einfachste noch versetzt mit Kontrapunkten, bei Brahms das Schwierigste eben schwer durch ungefüge Akkorde, eckig durch harte Griffe und unsymmetrisch gebaute Gänge und Passagen. Bei beiden haken die Hände, stolpern die Finger, müssen sich die Arme mühen und quälen. Bei Liszt eine vollendete Rundung, ein geschmeidiges Fliessen der Formen, Klarheit und Übersichtlichkeit des Satzes und bei aller Schwierigkeit der Mittel doch grosse Handlichkeit und Leichtigkeit. Das Wesentlichste aber ist: alles klingt. Es ist nicht theoretisch-grauen Kombinationen entsprungen, sondern gespielt. Es ist griffig und spritzig, d. h: Note für Note, Chor für Chor, Passage für Passage voll leuchtenden Zaubers, voll satten Timbres. Die Technik ist gewiss schwierig, aber die Schwierigkeit liegt weniger an Liszt, als an uns und unserer durchschnittlichen Erziehung. Bislang war sie in ihren letzten Problemen nur den Grössten möglich; denn die elenden „Schulmethoden“ mit ihren unglaublichen Exerzitien zur Fingerversteifung, Hand- und Armlähmung, taten alles, sie unmöglich zu machen. Das Scheitern an der Lisztschen Technik ist immer auf ein und denselben Mangel zurückzuführen, nämlich auf die Unfähigkeit, Arme und Hände los- oder fliegen zu lassen, sie in kühnem Wurf einmal rücksichtslos auf die Tasten hinzuwerfen oder im schweren Fall der Masse just so aufzusetzen, wie es gerade kommt bzw. durch den Ausdruck bedingt wird. Für den, der über den Fluss der Arme und Hände verfügt, ist die Lisztsche Technik eine Freude und ein Genuss etwa wie das Schwimmen und Schaukeln auf den Wellen der wogenden See. Man hat das Gefühl der Sicherheit, des breiten Getragenwerdens, des wohligen un-

Digitized by Google

unterbrochenen Fliessens, des ruhigen „Auf und Ab". Das liegt einmal an der instrumentell richtigen Konstruktion der Formen, d. h. ihrer natürlichen Anpassung an die Hände, und zum anderen an der breiten Untermalung sowie an dem Geschick, mit dem die Hand selbst in den schwierigsten Lagen fundiert oder richtiger gestützt wird, sodass jede Passage und Arpeggie innerhalb ihrer symmetrischen Bauart der Hand einen bestimmten Halt gibt. Man merkt eben, Jedes, auch das Kleinste, ist das Ergebnis der Praxis, ist gespielt und erlebt worden. Nichts ist auf dem Papiere zusammengestoppelt und vom Verstande mühselig zusammengeflickt worden. Bei Liszt hat die Hand alles instinktiv ausprobiert und im lebendigen Flusse gestaltet, d. h. griffig gemacht oder lagengemäss abgetastet. Das ist keine Musik, „zu spielen auf dem Klavier" oder „mit Begleitung des Klavieres" und sonst dergleichen, — sondern es ist wirkliche „Klavier"-Musik, Musik für das Klavier, eine Instrumentalkunst von grösstem Reichtum der Mittel und höchster klanglicher Vollendung.

Der Lisztsche Stil weist alle Anzeichen auf einer ausserordentlichen Beeinflussung seitens der Orgel und des Orchesters. Die Vielgestaltigkeit, die Klangmassen und die Klangwirrnisse der grossen Instrumentalkörper erscheinen hier in konsequenter Entwicklung und Fortsetzung des „letzten" Beethoven einfach auf das Klavier übertragen. Die alten, einfachen und abgebrauchten Formen mussten freieren und dem dramatischen Ausdrucke entsprechenderen neuen Mitteln weichen. Die Darstellung vor allem seiner dichterischen und poetischen Vorwürfe verlangte besondere Akzente. Das ganze Wesen Liszts ist mit seinem Klavier verknüpft. Er benutzte es ebenso zur Gestaltung seiner eigenen Ideen, wie er später in der gleichen Kühnheit seinem Orchester seine programmatischen Entwürfe zudiktierte. Zu all' diesem legte seine durch nichts gehemmte, vor keiner Schwierigkeit zurückscheuende, schrankenlose Virtuosität den Grund.

Schluss folgt



Digitized by Google

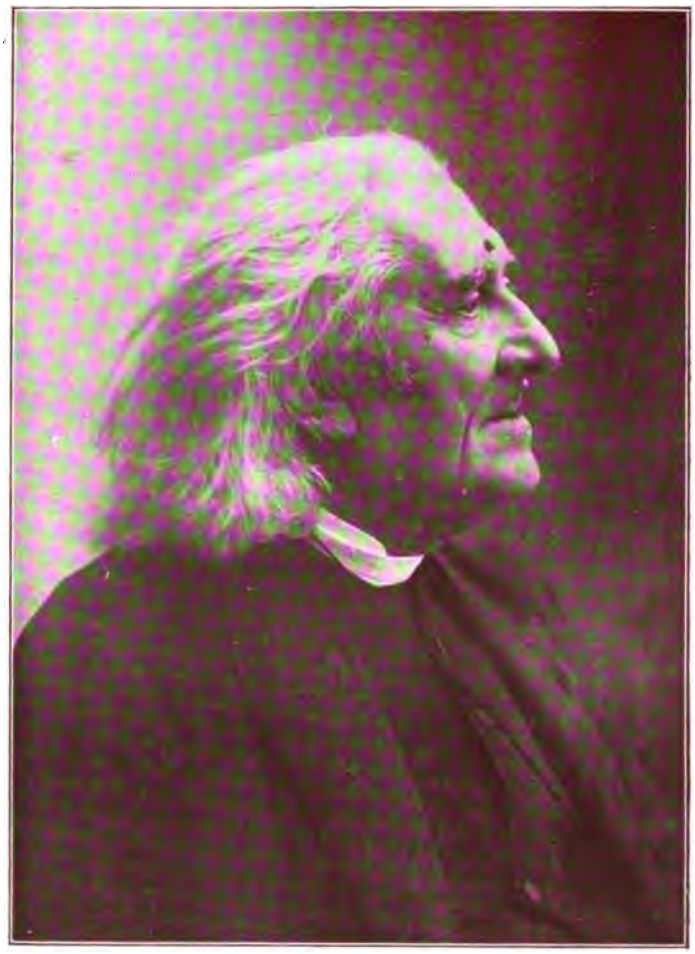
EIN BESUCH BEI LISZT IN TIVOLI

von Adelheid von Schorn-Weimar

Ueber meine Erlebnisse in Rom mit Liszt und der Fürstin Wittgenstein im Winter 1874—1875 habe ich in dem Buch „Zwei Menschenalter“ berichtet. Manches musste dort gekürzt werden; so fiel auch die nachfolgende Episode der Schere zum Opfer. Nachdem ich den Sommer in Deutschland verbracht, kehrte ich im Herbst 1875 nach Italien zurück — als Reisemarschall meiner Tante, der Pröbstin von Stein, die ich dort auch schon mehrfach erwähnt habe. Ich machte die Reise in einem wahren Rausch von Freude, denn ich hatte Land und Leute lieben gelernt und Rom war meine zweite Heimat geworden. Liszt und die Fürstin wiederzusehen, beglückte mich in tiefster Seele; behandelten mich beide doch wie eine geliebte Tochter. Freilich war es dieses Mal meine erste Pflicht, meiner Tante Rom zu zeigen — aber das musste sich vereinigen lassen — und es ging!

Dass Liszt in Tivoli war, wusste ich. Gleich am ersten Abend stieg ich die drei Treppen der Fürstin hinauf und wurde mit einer Wärme empfangen, wie nur sie sie geben und aussprechen konnte. Wie viel hatten wir uns zu erzählen! Die Hauptsache für sie war, dass Liszt ruhig in Tivoli, in den behaglichen Zimmern der schönen Villa d'Este sass — die der Kardinal Hohenlohe ihm eingeräumt hatte. Das Ziel ihres Lebens war in dieser Zeit: er sollte zur Ehre Gottes und der katholischen Kirche arbeiten, womöglich das Oratorium „Der heilige Stanislaus“ komponieren, und das konnte er am besten in der Abgeschiedenheit von Tivoli. Die Verherrlichung dieses polnischen Heiligen lag ihr so am Herzen, als wenn Liszts Seelenheil davon abhinge, dass er dieses Werk noch vollende. Es sollte ihm und der Kirche und ihrem polnischen Vaterlande Ehre machen. Rührend ist es, zu lesen, wie oft sie während der Monate, die Liszt in Weimar verbrachte, in ihren Briefen an mich fragt, ob er diese Arbeit fördere. — Sie sagte mir, dass Liszt uns in den nächsten Tagen erwarte, wir sollten bei ihm speisen und er wolle meiner Tante Tivoli selbst zeigen. Ich meldete uns also gleich bei ihm an, und wir machten beim herrlichsten Wetter die lange Wagenfahrt, die einen so viel besser mit den Reizen der Campagna vertraut machte, als die jetzige kurze Reise mit der Eisenbahn.

Digitized by Google



FRANZ LISZT IM ALTER

Digitized by Google

Digitized by Google

Wir fuhren gleich an der Villa d'Este an, auf dem öden, grossen Platz, vor der kleinen grünen Türe in der hohen Mauer, hinter der alle Schönheit des Schlosses und Gartens verborgen liegt. Ich fand meinen Weg allein über den inneren Hof, die kleine Treppe hinauf, bis zu der Türe, die Liszts Wohnung abschloss, auf die der Kardinal ein verschlungenes F. L. hatte malen lassen; und das war gut, denn es zeigte sich keine Seele. Wenn Fürst Hohenlohe nicht da war, lag die Villa so einsam wie ein verwunschenes Schloss.

Liszt empfing uns mit seiner ganzen unbeschreiblichen Liebenswürdigkeit, so dass die Scheu, die meine Tante vor dem berühmten Mann, dem grossen Künstler — und besonders vor dem Abbé — gehabt, sehr rasch überwunden war. Er führte uns auf die herrliche grosse Terrasse vor seinen Zimmern, von der man den Blick über die Campagna bis nach Rom hin hat, dann in den Garten mit den berühmten, so oft gemalten und besungenen Zypressengruppen. Er begleitete uns nach dem Tempel der Sibylle und den Wasserfällen, und ich erlebte wieder, dass sich eine bettelnde Prozession an seine Fersen heftete, an die er die Kupfermünzen aus seinen Taschen verteilte; mit einzelnen sprach er auch und verwies ihnen ihre Zudringlichkeit, aber so freundlich und so humoristisch, dass er die Leute dadurch mehr anzog als abschreckte.

Nachdem wir in seinen Zimmern gespeist, setzte Liszt sich an den Flügel, um meiner Tante vorzuspielen. Ich bat um etwas aus seiner heiligen Elisabeth, die ich so sehr liebe, seit ich auf der Wartburg am 28. August 1868 unter seiner Direktion im Chor mitgesungen habe. Er erfüllte meinen Wunsch, er spielte die herrlichen Melodieen, phantasierte darüber und versank so in seine musikalischen Gedanken, dass er kaum mehr wusste, dass ihm jemand zuhöre. Atemlos sassen wir beide und lauschten — meine Tante hörte zum erstenmal die Sphärenklänge, die so nur diese Hände dem Instrument entlocken konnten. Ich hatte ja meinen geliebten väterlichen Freund schon oft gehört, aber so weltentrückt hatte ich ihn noch nie gesehen. Wer ihn gekannt hat, wer sich den edlen Ausdruck und die Verklärung auf den schönen Zügen vergegenwärtigen kann, wer diese Klänge gehört, der weiss, dass solche Momente zu den weihevollsten des Lebens gehörten.

Plötzlich brach er ab, stand auf und ging an seinen Schreibtisch im Turmzimmer, wo ich schon vorher Notenblätter hatte liegen sehen. Er zeigte mir ein Lied, das er auf einen Text von v. Biegeleben gemacht.

Sieh auf dem Meer den Glanz der hohen Sonne liegen,
Sieh über die Wogen hin, die leichten Spiels sich wiegen,
Zahllose Lichter und zahllose Schatten fliegen.
Und sprich zu deinem Leid: Du kleine, dunkle Welle!

Digitized by Google

Und sprich zu deinem Glück: Du Glanz an flücht'ger Stelle!
Und sprich zu deinem Gott: Du ew'ge Sonnenhelle!

Diese Worte hatten Liszt sichtlich tief ergriffen; er spielte uns das Lied vor, ich musste es singen, und er sprach und spielte noch allerlei, das ihn beschäftigte. Dabei erzählte ich ihm, dass Raff ein Gedicht meiner seligen Mutter für mich komponiert habe; ich musste ihm die Verse sagen, und dabei wurden wir alle drei sehr bewegt, denn in den kurzen Worten spricht sich das ganze Leid, die ganze Ergebung meiner Mutter aus. Liszt machte mir freundschaftliche Vorwürfe, dass ich es einem anderen gegeben und nicht ihm, da er doch meine Mutter so sehr verehrt habe. Ich schrieb ihm das Lied auf, und er versprach mir, es zu komponieren. —

Im Frühjahr 1877 wurde ich krank und verbrachte dann sechs Monate in Wiesbaden; ich war ganz lahm. Von der Fürstin kamen oft die liebevollsten Briefe, sie bestellte mir Grüsse von Liszt, aber er selbst schrieb nicht. Das fand ich ganz natürlich; ich kannte meinen lieben Meister auf diesem Punkt: er wollte nichts von Krankheit wissen und konnte in traurigen Momenten nicht das richtige Wort finden. Fernstehende hielten das für Teilnahmslosigkeit, es war aber nur die Scheu vor dem Aussprechen und vor seiner eigenen Weichheit.

Mitte September bekam ich einen grossen Brief aus Rom, die Adresse von Liszts Hand. Inliegend ein kleines Notenblatt mit dem versprochenen Lied meiner Mutter — ihr Schriftstellername H. Nordheim steht darüber — und ein Briefchen:[1])

Liebe Verehrte!

Wenn man nicht weiss, was zu sagen oder schreiben, nun da versucht man mit der Musik auszuhelfen.

Anbei sende ich Ihnen das Lied Ihrer hochherzigen Frau Mutter: „Ach, was ist Leben doch so schwer!“ [2])

Meine Notation ist dermassen gehalten, dass Sie leicht darüber weg kommen werden, sowohl im Gesang als in der Begleitung.

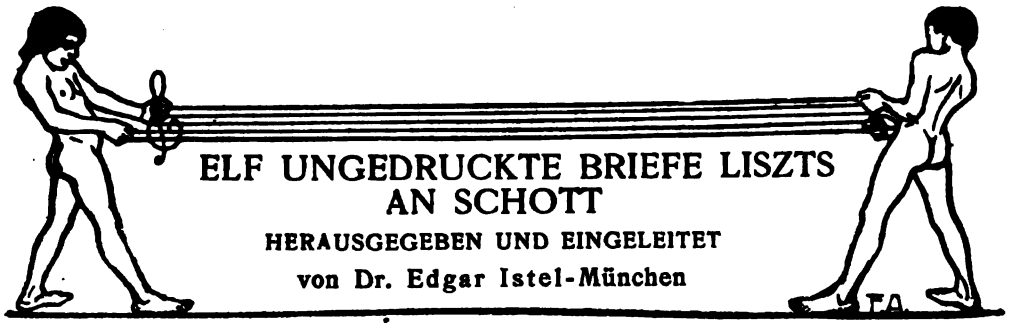
Treu ergebenst

15. 9. 77. Rom. F. Liszt

[1]) Abgedruckt in den „Lisztbriefen“, herausgegeben von La Mara, und in „Zwei Menschenalter“ von Adelheid v. Schorn.

[2]) Das Lied findet sich faksimiliert unter den Beilagen dieses Heftes.

Digitized by Google



ELF UNGEDRUCKTE BRIEFE LISZTS AN SCHOTT

HERAUSGEGEBEN UND EINGELEITET
von Dr. Edgar Istel-München

In seltener Vollständigkeit ist uns dank dem Eifer der rührigen Sammlerin „La Mara“ (Marie Lipsius) die Korrespondenz Franz Liszts erschlossen, mit alleiniger Ausnahme des ausserhalb dieser Reihenfolge stehenden Briefwechsels mit Wagner, den man leider, wie freilich wenig bekannt, persönlicher Rücksichten halber ad usum delphini redigiert und merkwürdig früh abbrechend herausgegeben hat. Wenn ich es nun unternehme, einige Briefe des Meisters an den Verleger Schott in Mainz, die bisher unbeachtet in der Mainzer Stadtbibliothek lagen, mit gütiger Genehmigung der Grossh. Bürgermeisterei zu publizieren, so möchte ich hierbei den Grundsätzen folgen, die La Mara und nach ihr Adolf Stern in dem von ihm veröffentlichten Bande der Briefe Liszts an Gille aufstellten.

„In den Briefen Liszts,“ sagt Stern in seinem Vorwort, „sind alle Eigentümlichkeiten seiner Ausdrucksweise und alle Besonderheiten seines Satzbaus treu wiedergegeben. Ich habe ohne Bedenken orthographische Fehler, die sich namentlich in den Briefen der früheren Jahre fanden, beseitigt. Dagegen habe ich mich nicht entschliessen können, die beherzten und zum Teil so charakteristischen Wortbildungen Liszts . . ., die gelegentlichen Gallicismen und die da und dort bemerklichen Einwirkungen der um den vielsprachigen Meister herum erklingenden thüringischen Mundart, die Freiheiten, die er sich mit Dativ und Genetiv nahm, einfach zu verbessern, was ja sehr leicht gewesen wäre . . . Dass man darüber auch anderer Meinung sein kann, weiss ich wohl.“

Auf der Insel Nonnenwerth im Rhein pflegte Liszt seit 1841 die Sommermonate mit seiner Freundin, der Gräfin d'Agoult, der Mutter von Frau Cosima Wagner, zuzubringen, und hier, in stiller Einsamkeit, trat dem Liebling der Pariser Salons zum ersten Male deutsches Wesen, das er später so innig in sich aufnahm, näher zu Herzen. Die Frucht dieser näheren Berührung mit deutscher Eigenart sind seine ersten deutschen Lieder und Männerchöre. Im Jahre 1841 entstanden, erschienen 1843 bei Schott vier „Vierstimmige Männerquartette zum Besten der Frankfurter Mozartstiftung“:

No. 1 Rheinweinlied (Herwegh),

Digitized by Google

No. 2 Studentenlied (Goethe),
No. 3 und No. 4 Reiterlied (Herwegh) in zwei Versionen
mit und ohne Klavierbegleitung.

Auf diese Quartette bezieht sich der erste vorliegende Brief an das Haus Schott, mit dem Liszt indessen schon Ende der dreissiger Jahre Verlagsbeziehungen angeknüpft hatte.

Roland's Burg, 3. August 1843.

Hier beiliegend, lieber Schott, die Correcturen der 4 Quartetten. Ich wünsche nur, dass das Publicum mit dem musicalischen Inhalt eben so zufrieden ist als ich es mit dem Titelblatt, Druck und gänzlicher Ausstattung in Übermaas seyn muss.

So wie Sie bemerken werden, habe ich nicht die Geduld gehabt die einzelnen Stimmen zu durchsehen — Die Partitur ist aber ganz exact — sind Sie also so gütig und ersuchen Sie Ihren besten Correcteur die Stimmen gewissenhaft zu corrigiren (was ihm übrigens keine zu grosse Mühe geben wird, denn es sind sehr wenig Fehler).

Sobald die ganze Geschichte fertig, adressiren Sie mir ein halb dutzend Exemplare an Joseph Maria Lefèvre[1]) 40 Cäcilien Strasse in Cöln.

Concertprojecte habe ich für diesen Sommer gar keine — und wenn ich nach Mainz komme so ist es blos um Ihnen meinen unterthänigsten Besuch abzustatten.

Reminiscenzen aus Norma[2]) bekommen Sie endlich Anfangs September zum spätesten — ich muss nur noch die Copie durchsehen, nuanciren, und ein paar Cadenzen hinzuflicken.

Viel tausend schönes (mit und ohne Manuscripte) zärtliches — und Glück auf dem Verleger und Componisten F. Liszt

Im Jahre 1843 hatte Liszt zum letzten Male den Sommer gemeinsam mit der Gräfin d'Agoult auf der Insel verbracht. Die nächsten beiden Jahre trafen ihn auf Konzertreisen in Spanien und Portugal, bis er dann wieder im August 1845 zur Enthüllung des seiner grossmütigen Spende zum grossen Teil verdankten Beethovendenkmals in Bonn sich dem Rheine zuwandte. Die ausserordentlichen Anstrengungen und Ärgernisse, die das Fest in seinem Verlaufe für ihn mit sich brachte, zogen ihm ein starkes Gallenfieber zu, an dem er längere Zeit in Köln darnieder lag, gepflegt von Mme. Kalergis. Auf diese Krankheit beziehen sich nachfolgende Zeilen:

Lieber Schott,

Obgleich noch sehr kränkelnd und wie altes Pergament aussehend, acceptire ich jedoch mit Dankbarkeit Ihre freundliche Einladung für Sonnabend und werde am spätesten mit dem Letzten Dampfbot in Mainz eintreffen.

Ihnen freundlichst ergeben

1. September 45. F. Liszt

[1]) Das Rheinweinlied ist diesem seinem Freunde, dem damaligen Chef der Firma Eck & Co. gewidmet.

[2]) Erschienen 1843 als Norma-Phantasie ebenfalls bei Schott, Mme. Camille Pleyel gewidmet. In einem der ersten Ausgabe beigegebenen faksimilierten Brief an diese Dame spricht Liszt von der Phantasie als „toute chargée et surchargée d'arpèges, d'octaves" usw.

Digitized by Google

Dass Liszt von Baden-Baden aus, wohin er sich zunächst zur Stärkung begab, nach Hechingen reiste, wo der musikliebende Fürst ihm das höchste Interesse entgegenbrachte, war leider selbst der eifrigen Lisztbiographin L. Ramann entgangen, geht aber aus dem kleinen französischen Billet hervor:

Mon cher Schott,

Devant partir demain pour Hechingen et ne sachant combien de jours j'y passerai, je viens vous prier de vouloir bien garder jusqu'à nouvel avis les manuscrits que Lefèvre vous fera parvenir à mon adresse.

T. a. v.

Jeudi matin F. Liszt
17. Sept. 45.

Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, die gewaltigen Umwandlungen in Liszts Leben und Schaffen, die sich mit den Namen Weimar und Fürstin Wittgenstein verknüpfen, auch nur im Umriss zu skizzieren. Wer sich über die Wandlungen und das Werden Liszts orientieren will, ohne durch eine Fülle von Namen und Daten, wie sie die grosse Ramannsche Biographie bietet und schliesslich auch bieten muss, gehemmt zu werden, dem sei nachdrücklich die nicht genug zu rühmende kurzgefasste Lisztbiographie von Dr. Rudolf Louis (Berlin, Bondi 1900) empfohlen. Genug, Liszt richtete den nächsten Brief erst 10 Jahre später, als er gerade an der ihn seit März 1855 beschäftigenden Graner Messe arbeitete, an Schott:

Geehrter Herr und Freund,[1])

Entschuldigen Sie freundlich die Verspätung dieser Zeilen. Ich war in der letzten Zeit durch die Composition meiner Messe (zur Einweihung des Graner Doms) so absorbirt, dass alles Übrige im Rückstand blieb und konnte deswegen auch nicht nach Leipzig gehen, wo ich hoffte Ihnen persönlich meinen besten Dank für die glänzende Herausgabe der Années de Pèlerinage zu sagen.

Dieser erste Band[2]) ist wahrlich ein Verlags Meister Stück und es bleibt mir nur zu wünschen übrig dass nachdem Sie das Ihrige so vortrefflich geleistet, das Meinige nicht in Schatten tritt.

Darf ich Sie bitten ein Exemplar davon an Herrn von Bülow zu senden? Er hat vollends das gehörige Zeug um ähnliche Sachen zur Geltung zu bringen und einige Numern („le lac de Wallenstadt" und „au bord d'une source") werden Ihm wahrscheinlich zusagen. Gleichzeitig könnten Sie auch für ihn die 3 Nummern der Ungarischen Rhapsodien, welche bei Ihnen erschienen,[3]) beilegen. Herr von Bülow war der erste Virtuos welcher meinen ungarischen Rhapsodien eine Art von

[1]) Die weniger vertrauliche Anrede erklärt sich daher, dass die nachfolgenden Briefe an Franz Schott, die vorhergehenden an dessen 1855 verstorbenen Oheim Johann Schott gerichtet sind.

[2]) Komponiert 1835/36 am Genfer See; er enthält neun auf die Schweiz bezügliche Klavierstücke.

[3]) Die ungarischen Rhapsodieen erschienen bei verschiedenen Verlegern. Bei Schott sind nur No. 8 (Lento a capriccio), 9 (Pester Carneval) und 10 (Preludio) verlegt.

Digitized by Google

popularität gewann und es wäre mir sehr angenehm, wenn er den Pester Carnaval etwas propagirte —

Erlauben Sie mir auch Sie zu ersuchen, ein Exemplar der Années de Pèlerinage an Herrn Louis Köhler[1]) in Königsberg in meinem Namen zu adressiren. Er hat sich mir seit längerer Zeit immer sehr wohlwollend als Freund und Critiker gezeigt, und wahrscheinlich bietet Ihm diese Zusendung eine Veranlassung das Werk in den Signalen oder anderwärts zu besprechen.

Die ausnahmweise brillante Auflage ist jedenfalls der Mühe werth dass sie gerühmt wird. — Nur mit einem einzigen Titel hat sich Kretschmer beirren lassen, — nämlich bei der „Vallée d'Obermann" —

Wahrscheinlich hat er in einem geographischen Lexicon nachgesucht wo Obermann läge. — Die Geographie hat aber bei diesem Stück durchaus nichts zu thun, denn es bezieht sich einzig und allein auf den französischen Roman Obermann von Sénancourt[2]) dessen Handlung blos die Entwickelung eines besonderen Seelen Zustandes bildet. — Dies Buch hat eine tiefe Einwirkung auf einen nicht unbedeutsamen Theil der französischen Litteratur ausgeübt — insbesondere auf Mme. George Sand welche einen längeren Aufsatz darüber geschrieben. Obermann könnte man das Monochord der unerbittlichen Einsamkeit der menschlichen Schmerzen nennen. Es ist ein wüstes, verworrenes und sublimes Buch. Das düstere, hyper-elegische Fragment „la Vallée d'Obermann" welches in den Schweizer Jahrgang der Années de Pèlerinage aufgenommen (da die Szene des Buches ebenfalls die Schweiz ist) bringt mehrere Hauptmomente des Werkes von Sénancourt worauf auch die gewählten Epigraphen hinweisen. Flinten und Jäger passen da keineswegs hinzu! uud so hübsch auch das Titel Blatt ausgeführt sein mag, so steht es im grellst lächerlichen contresens zu dem Stück. — Die Zeichnung musste nothwendiger weise eine ganz öde Trauer Landschaft sein, ungefähr in den Styl wie Rottman mehrere griechische Landschaften so würdevoll gemalt!

Übrigens ist dieser Contresens so wohl wie noch viel grellere an die man sich im Leben gewöhnen muss für den grösseren Theil des Publikum ganz Wurst, und wir können einstweilen darüber ganz beruhigt sein um so mehr als alle übrigen Titel Zeichnungen vortrefflich gelungen sind.

Haben Sie also, geehrter Freund nochmals aufrichtigen Dank für ihre Bemühungen. Der Musik Verlag ist dadurch mit einem artistisch edirten Werk bezeichnet, und dieser Vorzug wird jedenfalls die gebührende Anerkennung überall finden.

Wahrscheinlich habe ich das Vergnügen Sie in Düsseldorf wieder zu sehen, wo ich am Pfingst Tag mich einzufinden beabsichtige. Wenn uns auch der Frühling dieses Jahr etwas stiefmütterlich behandelt, so hören wir als Entschädigung in Düsseldorf „Es muss doch Frühling werden" was uns sehr willkommen sein wird.

à revoir donc, — et tout à vous affectueusement

F. Liszt

Weymar 18ten Mai 55

P. S. Einige Autor Exemplare der Années de Pèlerinage sind Sie wohl so freundlich mir bald zu senden.

[1]) Vgl. Liszts Briefe an Köhler No. 111 und 113 im ersten Bande der La Mara'schen Sammlung.

[2]) Etienne de Sénancourt's Roman in Briefform übte mit seinem „müden Stimmungspessimismus" in den dreissiger Jahren des 19. Jahrhunderts einen wertherähnlichen Einfluss aus.

Digitized by Google

Diesem interessanten Briefe des Meisters vom Frühjahr reiht sich ein noch bedeutsameres Schreiben im Herbst an:

Geehrter Herr,

Erlauben Sie mir, in Beantwortung Ihres Geehrten Schreiben, Ihnen die richtige Sachlage meiner Années de Pèlerinage und deren vermeinte frühere Auflage deutlich vorzustellen, und entschuldigen Sie bestens wenn mich diese Aufgabe zu einiger Ausführlichkeit veranlasst. In der Regel bin ich zwar kein Freund von weitläufigen Erklärungen und Erörterungen; jedoch in dieser Angelegenheit verpflichten mich Ihre Besorgnisse Ihnen positiven Aufschluss zu geben und daher etwas weitläufiger als gewöhnlich zu sein. — Vor ungefähr 15 Jahren[1]) erschienen bei Tobias Haslinger in Wien mehrere Stücke unter dem gesammt Titel „Album d'un Voyageur", welche ich meinem verstorbenen Freund und Verleger fast gleichzeitig mit meinen Etuden, und den Etuden nach Paganini zur Veröffentlichung übergab. Für nicht musikalische Leute dürfte vielleicht dieses „Album d'un Voyageur„ den einzelnen Titel der Stücke nach, als eine erste Auflage der Années de Pèlerinage gelten können;[2]) jedoch glaube ich dass jeder Musiker in den Années de Pèlerinage ein wesentlich anderes und besseres Werk als das Album d'un Voyageur anerkennen wird — weil 1° in den Années de P. 4 neue Stücke enthalten sind (1. Orage — 2. Pastorale — 3. Le Mal du Pays — 4. Eglogue) 2° Weil in den übrigen Stücken (Chapelle de Guillaume Tell — au bord d'une source — Vallée d'Obermann — les Cloches de Genève) eine gänzliche Umarbeitung vorgenommen ward, andere Zwischen und Durchführungs Sätze hinzugefügt, und so zusagen nur die Stimmung und das Motiv beibehalten — mit Ausnahme des „Lac de Wallenstadt" — welches einzige Stück ungefähr in derselben Schreibart stehen geblieben ist, —

Nach einen rechtmässigen, juridisch gültigen Übereinkommen, gab mir auf mein Verlangen vor 5 Jahren Herr Carl Haslinger das Eigenthums Recht meiner Etuden, der Etuden nach Paganini, der Ungarischen Rhapsodien und des Album d'un Voyageur, nebst den Platten seiner Auflage zurück, welche Platten ich bei meinen Cousin Dr. Eduard Liszt, damals KK. Staatsanwalt in Wien, (und jetzt Landes Gerichts Rath) deponirt habe, und wovon kein Gebrauch mehr zu machen ist — weil ich diese Auflage als eine verfehlte Jugend Arbeit ansehe und sie gänzlich desavouire so dass in den General Catalog meiner Werke welcher nächstens bei Breitkopf und Härtel erscheinen wird[3]) diese früheren Werke nicht verzeichnet sind und auf der ersten Seite dieses Catalogs folgende Anmerkung gedruckt steht:

„NB. „der Autor erklärt hiermit für ungültig die früher bei anderen „Verlegern erschienenen Ausgaben der Werke, welche in diesem Catalog „mit einem * bezeichnet sind."

Bald nach meinem freundschaftlichen jedoch rechtsgültigen Übereinkommen mit Herrn Carl Haslinger erschienen bei Breitkopf und Härtel meine „Etudes d'exécution transcendante" und meine „Etudes d'après Paganini" (seule édition authentique revue et corrigée par l'auteur); darnach kamen bei Haslinger, Schott und Schlesinger 15 Hefte

[1]) 1842.

[2]) Jedoch schrieb Liszt selbst am 19. April 1852 an Czerny: ... l'Album d'un Voyageur qui réapparaîtra très notamment corrigé, augmenté et transformé sous le titre „Années de Pèlerinage" ...

[3]) Vgl. Liszts Brief an Alfred Dörffel, den Herausgeber dieses Katalogs, vom 17. Jan. 55.

Digitized by Google

meiner Rhapsodies hongroises heraus, — und schliesslich übernahmen Sie freundlich das Eigentum der Années de Pèlerinage. Als ich Ihnen dieses letzte Werk zu sandte war ich allerdings nicht auf das frühere Erscheinen des Album d'un Voyageur in Paris bedacht weil mir überhaupt die französischen Auflagen meiner Werke wegen der Uncorrectheit und Verlags Willkührlichkeiten derselben zuwider sind und ich nicht voraussetzte dass Sie Ihr Eigenthums Recht auch in Frankreich geltend machen wollten. Auch bin ich sehr überrascht, dass M. Richault eine Einwendung gegen den Pariser Debit der Années de Pèlerinage gemacht hat und wiederhole Ihnen dass 4 dieser Stücke, den Titel sowohl als den Inhalt nach gänzlich frei überall cursiren können — und was die übrigen Nummern anbetrifft so bin ich gerne bereitwillig an Richault selbst zu schreiben, wenn Sie dies wünschen um ihm die Sache verständlich zu machen und von ihm zu verlangen, als procédé d'homme comme il faut vis à vis de moi comme de vous, dass er Ihrem etwaigen Verkauf dieses Werkes in Paris kein Hinderniss im Wege stellt — Hoffentlich wird sich Richault nicht weigern mir diese geringe Gefälligkeit zu erweisen.

Was aber die deutsche Auflage und Herrn Haslinger insbesondere anbetrifft, so können Sie, Geehrter Herr gänzlich beruhigt darüber sein, weil ich die Acten Stücke [besitze] welche mein vollständiges Eigenthumsrecht über die frühere Auflage — folglich des in Rede stehenden Werkes — rechtmässig constatiren — und Sie werden darüber eben so wenig und noch weniger womöglich behelligt sein können als Breitkopf und Härtel über den Verlag der Etuden, und Schlesinger über den der Rhapsodien.

Es ist mir nicht unbekannt dass Männer der litterarischen Welt von bedeutenderem Talent als das meinige, nicht beanstanden dieses oder jenes Ihrer Werke mehrmals zu veräussern, oder wenigstens dass man sie derartigen Zerstreuungen beschuldigt; — da ich aber für meinen Theil nicht andre ihrer Vorzüge besitze so enthalte ich mich auch bescheidentlich derartigen licenzen, und kann Sie mit bester Gewissheit und festen Bewusstsein versichern dass Sie in Bezug meiner in Ihren Verlag edirten Werke in Ihren ganzen Rechte sind und bleiben werden.

Entschuldigen Sie freundlich, Geehrter Herr, diese lange Auseinandersetzung, zu welcher mich M. Richault veranlasst hat, und genehmigen Sie die Versicherung der ausgezeichneten Achtung

Ihres freundlichst ergebenen

5. November 55 — Weymar. F. Liszt

So bald sie mich darüber benachrichtigen, sende ich Ihnen den Brief an Richault. Der 2te Jahrgang der Années de Pelerinage wird keine ähnlichen explicationen hervorrufen da in Paris nichts daraus früher erschienen ist — Wenn möglich senden Sie mir bald die Correctur davon; einstweilen habe ich die verschiedenen Nummern in meinen Catalog mit Angabe Ihres Verlags verzeichnet. —

Erst ein Jahr später wendet sich Liszt wegen der Fortsetzung der „Années de Pèlerinage“ wieder an Schott:

St. Gallen 24. Nov. 56.

Sehr geehrter Herr,

Entschuldigen Sie bestens, dass ich mit den Correcturen der Fortsetzung meiner Années de Pèlerinage so lange gezögert habe. Ich glaubte aber Ihrem Wunsche zu entsprechen wenn ich Ihnen gleichzeitig die Zeichnungen der Titel Blätter mit sende, und diese versprach mir Professor Preller erst nach meiner Rükkehr in

Digitized by Google



LISZT-MEDAILLON
von A. BOVY (1840)

V. 13

Digitized by Google



Digitized by Google

Weymar auszuarbeiten. Nachdem ich jetzt von meinen längeren Unwohlsein in Zürich gänzlich genesen bin, gedenke ich bis Mitte December in Weymar wieder einzutreffen und Ihnen Anfangs Januar die Titel Zeichnungen nebst den Correcturen einzusenden, so dass die Herausgabe bis zu nächsten Ostern bequem erfolgen kann.

Am gestrigen Abend fand hier ein Conzert statt von welchen ich Ihnen ein Programm beilege dessen Ausführung eine sehr gelungene war und mir persönliche Freude gewährte. Morgen reise ich nach München um dort ein paar ältere Freunde zu besuchen mit denen ich seit Jahren sehr im Rückstand geblieben bin — was mit den Correcturen der Années de pèlerinage nicht mehr geschehen soll. Falls Sie mir in Betreff der Titel Zeichnungen noch etwas mitzutheilen hätten bitte ich Sie von 12ten December an nach Weymar zu adressiren.

Mit ausgezeichneter Achtung

freundlichst ergeben

F. Liszt

Darf ich Sie noch bitten an Herrn Musik Director Marpurg[1]) meine freundlichsten Grüsse zu übertragen.

Das hier erwähnte Konzert ist das berühmte mit Wagner gemeinsam veranstaltete, das im Saale des Bibliothekgebäudes stattfand. Das Programm lautete:

Erster Teil.
Unter Direktion des Herrn Dr. Franz Liszt.
„Orpheus", symphonische Dichtung für Orchester von Franz Liszt.
Zwei Romanzen von Gluck, gesungen von Frl. Stehle.
„Les Préludes", symphonische Dichtung von Franz Liszt.

Zweiter Teil.
Unter Direktion des Herrn Richard Wagner.
„Sinfonia Eroica" Satz I—IV, von L. v. Beethoven.

Trotz des Versprechens, die Korrekturen des zweiten Jahrgangs der „Pèlerinage" noch zu erledigen, musste Liszt sich im folgenden Jahr wieder bei Schott entschuldigen:

Sehr Geehrter Herr und Freund,

Fast nie drückte mich eine Verspätungs-Schuld so sehr als die, welche ich mit den Correcturen des 2ten Jahrganges der Années de pèlerinage Ihnen gegenüber bekennen muss, und bevor ich die „mildernden Umstände" erörtere, sage ich Ihnen meinen verbindlichsten Dank für Ihre letzten Zeilen, die mir eine so freundliche Veranlassung bieten mich einigermassen zu rehabilitiren. Nach der spiendiden Ausstattung, welche Sie dem 1ten Jahrgang angedeihen liessen, wünschte ich dass der 2te nicht im Rückstand bliebe. Desshalb bat ich meinen Freund Friedrich Preller die Zeichnungen für den italienischen Jahrgang zu übernehmen, was er mir auch gerne zusagte. Leider aber wurde er anfangs durch eine langwierige Krankheit davon abgehalten, und seit seiner Genesung ist er so überhäuft von Arbeiten, (insbesondere nehmen die herrlichen Odysseus Cartons seine Zeit sehr in Anspruch) dass ich ihm

[1]) Friedrich Marpurg (1825—84), Urenkel des berühmten Musiktheoretikers.

Digitized by Google

für jetzt nicht zumuthen kann, sich mit den besagten Zeichnungen zu befassen. — Indem ich Ihnen heute die längst gemachten Correcturen des 2ten Jahrganges zurück sende, erlauben Sie mir, Geehrter Herr, die Bitte beizufügen: Sie möchten abermalig bei Herrn Kretschmer anfragen, ob er nicht in nächster Zeit die dazu gehörigen Titel Zeichnungen ausarbeiten könnte, und zwar

für No. 1 — Sposalizio — eine Abzeichnung des bekannten Raphael'schen Bildes gleichen Namens, in der Mailänder Gallerie (Kupferstiche und Lithographien dieses Bildes, die Vermählung der Maria mit Joseph darstellend, sind zu Tausenden vorhanden) —

für No. 2 — Il Penseroso — die Abbildung der Statue Laurenz von Medicis, nach dem bekannten Grabmal Michel Angelo's, in Florenz („Il Penseroso" genannt)

für No. 3 (Canzone del Salvator Rosa) irgend eine malerische Fantasie im Einklang mit den humoristischen Sinn des Liedes —

und für die 3 Sonnetten des Petrarca die einfache Laurel (Lorbeer) Einfassung wovon Sie ein Schema in meinem Manuscript besitzen, gleichzeitig auf Laura und den Lorbeer anspielend in Petrarca's Weise.

Zur letzten Nummer „après une Lecture du Dante" ist keine Zeichnung nothwendig falls Kretschmer nicht einen passenden genialen Einfall dabei zu verwenden hätte — Folglich würde sich seine Aufgabe auf vier Zeichnungen beschränken, da die 3 Sonnetten Petrarca's denselben Titel erhielten — Hoffentlich wird er sich dazu verständigen und die Herstellung dieser 4 Titel nicht zu weit hinaus schieben — Sollte dies nicht der Fall sein, so überlasse ich es gänzlich Ihren Dafür-halten die weitere Bestimmung zu treffen. Blos wiederhole ich dass es mir angemessen scheint den 2ten Theil der „Années de Pèlerinage" auf die selbe Art wie den ersten mit Titel Zeichnungen zu zieren, und ersuche Sie freundlichst den von Ihnen beauftragten Zeichner mit meinen Andeutungen bekannt zu machen.

Von Hern Séroff[1]) in Petersburg erhielt ich diesen Sommer ein sehr gewissenhaft und verständig ausgearbeitetes Arrangement für 2 Pianoforte des letzten cis moll Quartetts von Beethoven. Ich übersende es Ihnen mit der heutigen Post zur Ansicht; sollten Sie geneigt sein dasselbe in Ihrem Verlag aufzunehmen so würde es mich freuen diese Mitteilung an Herrn Séroff zu machen. So wie ich von ihm gehört, hat sich Séroff sehr ernstlich dem Studium der letzten Beethoven'schen Werke gewidmet und geniesst in Petersburg einen ausgezeichneten Ruf als durchgebildeter Musiker — eine allerdings seltene Gattung in allen Landen! — Das Arrangement des Quartetts ist als eine empfehlenswerte Arbeit zu bezeichnen und zu bevorworten.

Empfangen Sie, Geehrter Herr und Freund, mit meinen wiederholten Entschuldigungen die Versicherung der ausgezeichneten Hochschätzung

Ihres freundlichst ergebenen

F. Liszt

Weymar, 8ten Dézember 57.

P. S. Den Correcturen füge ich das Manuscript des No. II. (Penseroso) bei und empfehle das Motto von Michel Angelo gedichtet, nicht zu vergessen auf der 1ten Seite vorzudruken.

Gleichfalls müssten auch die 3 Sonnetten von Petrarca No. 47, 104 und 123 italienisch, und auch in deutscher Uebersetzung, gänzlich citirt werden. Wahrscheinlich besitzen Sie selbst einen Petrarca in Ihrer Bibliothek — wo nicht, hat es keine

[1]) Alexander S. (1820—71), Musikschriftsteller und Opernkomponist.

Digitized by Google

Schwierigkeit den Band herbeizuschaffen. Die Wahl der deutschen Übersetzung stelle ich Ihnen anheim.

Das Titel Blatt zu den Sonnetten finden Sie auch anbei —

Die Angelegenheit der „Pèlerinage" erledigt sich schliesslich mit folgendem Briefe:

Sehr Geehrter Herr,

Für die Zusendung des Honorars der Années de pèlerinage = 297 Thaler P. C. — sage ich Ihnen meinen verbindlichen Dank, und hoffe dass die besondere Sorgfalt welche Sie auf die Herausgabe und die luxüösen Titel dieses ziemlich umfangreichen Werkes verwendet, allmälig durch eine ausgiebige Verbreitung ihre Belohnung finden wird.

Indem ich bedaure dass Sie durch viele andere Manuscripte zu sehr in Anspruch genommen sind auf meinen Vorschlag die Partitur und das Arrangement für 2 Pianoforte meines 2ten Conzerts jetzt zu ediren, einzugehen, verbleibt Ihnen, wie stets mit ausgezeichneter Hochachtung

freundlichst ergeben

F. Liszt

7ten Februar 59. Weymar.

Aus dem gleichen Jahre stammt ein herzliches Empfehlungsschreiben:

Verehrter Herr,

Eine sehr liebenswürdige und intelligente Künstlerin, — Fräulein Emilie Genast, — begibt sich auf einige Wochen zu ihrer Schwester (Frau Raff) nach Wiesbaden wo Sie sowohl als in Mainz als Conzert sängerin auftreten wird[1]) Ihr seelenvoller, poetisch empfundener und accentuirter Vortrag wird hoffentlich bei Ihnen denselben Anklang finden wie dies der Fall gewesen in Berlin, Leipzig und Weymar, wo Fräulein Genast als lyrische Sängerin sich des besten Rufs zu erfreuen hat.

Sie sei Ihnen also hiermit persönlich und künstlerisch auf das freundlichste empfohlen von

Ihren bereitwillig ergebenen

F. Liszt

Weymar 2ten July 59.

Eine Pause von zwei Jahren trennt den nächsten Brief von diesem:

Sehr Geehrter Herr,

Bei Gelegenheit der Rücksendung der Correctur von „Venezia e Napoli[2])" habe ich eine kleine Bitte an Sie zu stellen.

Möglicherweise wird mein 2tes Conzert (a Dur)[3]) in dem Programm der Tonkünstler-Versammlung's-Conzerte aufgenommen und da ich Abschrift der Partitur

[1]) Auch in späteren Jahren verkehrte Frl. Genast vielfach bei Schott (vgl. Bülow, Brief an Raff vom 31. Juli 1862).

[2]) Drei Klavierstücke (Gondoliera, Canzone, Tarantelle), bereits 1838/39 komponiert.

[3]) Es war nachträglich von Schott doch angenommen worden. Vgl. Brief Liszts an Brendel No. 251, jedoch auch Brief Bülows an Raff (15. Okt. 1860): „Vermutlich ist Dir unbekannt, dass Schott ziemlich unzweideutig auf seinen Vorschlag, das zweite Klavierkonzert in Partitur (wie das erste bei Haslinger) zu bringen, geschwiegen hat;

Digitized by Google

davon besitze würden Sie mich zu Dank verpflichten wenn sie mir baldigst dieselbe, welche ich Ihnen zugesandt habe nach Weimar adressirten.

Als besondere Freundlichkeit sollte es Ihnen gedeutet werden, wenn Sie, und Frau Schott den am 5ten, 6ten und 7ten August angezeigten Conzerten in Weimar beiwohnten, und ich bitte Sie jedenfalls, Geehrter Herr, sich als vollgültigst eingeladen zu betrachten, von Ihrem

mit ausgezeichneter Hochachtung
freundlichst ergebenen
F. Liszt

24. Juny 61. Weimar.

Der letzte der vorliegenden Briefe stammt aus Rom und kündigt Liszts Reise nach München an. Schon am 28. Juli hatte er an Gille geschrieben: „Über die Rheingoldaufführung habe ich keine sichere Nachricht. Wenn sie, wie angezeigt, am 25. August stattfindet, reise ich am 18. von hier nach München.“ Tatsächlich fand jedoch die Aufführung verschiedener Wirrnisse wegen[1]) erst am 22. September statt.

Cher Monsieur,

Il n'y a pas de ma faute si je ne vous ai pas remercié plustôt de votre obligeante lettre. Je voulais à la fois vous adresser la copie des manuscrits dont M. Raff vous a parlé, et qu'il me serait agréable de voir publiés chez vous; mais par je ne sais quelle négligence, cette copie, faite à Weimar, ne m'est point parvenue jusqu'à présent, et probablement je ne la recevrai que dans une vingtaine de jours à Munich, — où je compte sur le plaisir de vous revoir à la représentation du Rheingold annoncée pour le 25 Août.

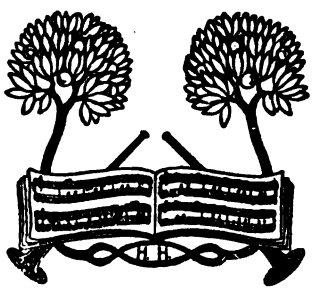
En attendant, veuillez bien m'excuser, cher Monsieur, et agréez, je vous prie l'expresion de mes sentiments très sincèrment distingués et dévoués

F. Liszt

3. Août 69 — Rome

und für Liszt bildet dieser Wunsch den Ausgangspunkt aller weiteren Verbindungen.“ Am 10. Jan. 1861 schreibt dann Liszt an die Fürstin: „Schott va le publier avec Venezia e Napoli — et m'en donnera un honoraire discret, mais convenable.“ Es erschien jedoch erst 1863.

[1]) Vgl. meine Broschüre „Rich. Wagner im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechsels“ S. 62 ff.



Digitized by Google



Der leuchtenden Bahn des Genies folgten wie die Mücken dem Sonnenstrahl als unzertrennliche Begleiter die Witzbolde. Ihre Geschichte wäre noch zu schreiben. Es befanden sich unter ihnen so manche giftige, gemeine Kreaturen, deren Produkte uns heute mit Verachtung erfüllen, aber auch mancher harmlose Witzling, über dessen Spöttereien wir noch heute lächeln, wenn er kleine Schwächen und Absonderlichkeiten des Genies oder seiner Bewunderer zu treffen wusste. Neben Wagner hat kein zweiter Künstler so oft als Zielscheibe für Satiriker, als Modell für Karikaturisten herhalten müssen, als Franz Liszt. Doch sind die Liszt-Karikaturen im allgemeinen gutartiger als die Ausfälle gegen Wagner, wenn es auch an Bosheiten niedriger Art nicht gefehlt hat. — Dass unter den Liszt-Satiren oder -Karikaturen eine besonders grosse Zahl ihren Ausgangspunkt von Berlin nahm, wird uns nicht wundern. Berlin, die Stadt der kühlen Überlegung, war im Jahre 1842 von Liszt erobert worden. Eine Begeisterung, wie sie nie zuvor daselbst geherrscht, hatte alle Kreise der Bevölkerung ergriffen. Der Rückschlag konnte nicht ausbleiben. Es war der weltbekannte Berliner Witz, der die Gemüter, die durch den Enthusiasmus für den grossen Pianisten bis zur Fieberglut erhitzt waren, mit einigen kühlenden Strahlen begoss. — Ich kann die historischen Vorgänge im einzelnen hier wohl als bekannt voraussetzen.[1])

So bedarf das Spiegelbild, das ein zeitgenössischer Witzbold von den musikalischen Ereignissen gibt, keines Kommentars. — Der Verfasser A. Glassbrenner (Brennglas) hat Liszt gegenüber manches auf dem Gewissen. Hier soll nur an seine dreiaktige „Komödie“: „Franz Liszt in Berlin“ erinnert sein.[2]) Diese sogenannte Komödie zeigt uns in einer Reihe zwangloser Szenen alle Gesellschaftsklassen Berlins als vollendete Lisztnarren. Im Café, wo man sonst über die Philosophen Hegel, Schelling oder über Politik diskutierte, gibt es nur ein Gesprächsthema: Liszt.

[1]) Vergl. darüber Lina Ramann II. 145 ff.

[2]) Franz Liszt in Berlin. Eine Komödie in drei Akten von Ad. Brennglas. Berlin wie es ist und trinkt, XIV. Heft, 2. Aufl. 1847, Leipzig, Ignaz Jakobowitz.

Digitized by Google

Ein Literat aber erklärt den Enthusiasmus der Berliner mit folgendem Kalauer: Die List war von jeher ein Ausdruck Berlins, nun kam der Liszt und sie flog ihm entgegen. Toller noch als die Männer gebärden sich natürlich die Frauen. — In ihrem Boudoir liegt auf schwellendem Diwan die „Baronin von Sinnen". Sie ruht auf einem Kissen, in das Liszt gestickt ist; in der Hand hält sie ein Porträt des Künstlers, das sie folgendermassen anhimmelt:

„Süsses potenziertes Wesen, in menschlicher Hülle, blicke freundlich huldvoll auf deine Magd herab! Du feinste Blüte seelentiefer göttlich wilder Romantik, ich bete dich an! Die Toren sagen, du seiest nicht so schön, du wärest nichts als Sehnen! Ja du bist mein Sehnen!"

Ganz matt vor Begeisterung trinkt die Baronin zur Stärkung Wasser, natürlich aus einem Lisztglase, und riecht an „Eau de Liszt"! Diese Baronin hat sich aus Lisztbegeisterung fünf Flügel in vierzehn Tagen gekauft. Für die Nacht will sie ein Instrument vor die Haustür stellen in der Hoffnung, Liszt würde ihr dann ein Ständchen bringen.

Das Gegenstück zu dieser Baronin ist die Schustersfrau Steifling. Die Kinder sind ungewaschen, die Wirtschaft geht zum Teufel. Die Frau aber sitzt an einem alten Klimperkasten und übt mit ihren roten plumpen Fingern „den ewjen rauschenden Triller mit de linke Hand". Und ihre Hauptsorge ist, die „ene" Passage raus zu kriegen. Worauf der Mann meint, die Passage ins Tollhaus würde sie bald heraus haben. In bunter Reihe ziehen so Vertreter aller Stände an uns vorüber. Bei der Sängerin Lukretia spielt Liszt Klavier. Er ramponiert es vollständig, schenkt aber sogleich ein neues. Eine Frau Peseke erscheint und bittet den wohltätigen Künstler, für sie und ihre sieben Kinder ein Konzert zu geben. Liszt ist untröstlich, dies nicht tun zu können und schenkt der Frau 20 Louisdors. Da ist ferner ein Bankier, der 40 Taler auf Billetts ausgegeben, ein Rezensent Luftpumpe (Rellstab?), der mit einem Lorbeerkranz für Liszt herumläuft u. a. So manche Bemerkung, manche Persiflage ist wohl auf Persönlichkeiten gemünzt, zu denen Liszt Beziehungen hatte. Ein Bild zur Hauptszene der Komödie wird man mit Vergnügen betrachten.[1]) Da ist Liszt mit den fürchterlich langen Händen am Klavier. Er kokettiert ins Publikum. Rechts am Klavier streiten sich die Damen um ein Glas Wasser, aus dem Liszt getrunken. Die Baronin bleibt Siegerin. Eine Dame fällt in Ohnmacht, um Liszts Aufmerksamkeit zu erregen. Eine andere muss mit Gewalt zurückgehalten werden, weil sie auf das Podium springen will. Alle werfen Blumen und links im Vordergrund eilt der Rezensent Luftpumpe mit dem Lorbeerkranz herbei. Natür-

[1]) Siehe die Kunstbeilagen dieses Heftes.

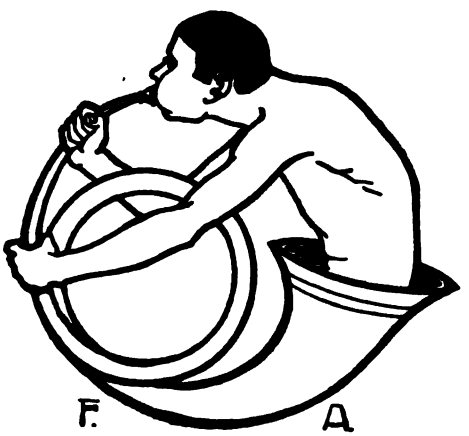
Digitized by Google

lich wird auch der berühmte Abschied Liszts von Berlin, da ihm von Studenten in 30 vierspännigen Wagen das Geleit gegeben wurde, Gegenstand anzüglicher Betrachtungen. — Allein der Schriftsteller, der die Feder ansetzte, um eine Liszt-Satire zu schreiben, wird doch endlich zum Liszt-Enthusiasten, wenn er schliesst:

„Da fährt er hin in lautem öffentlichen jubelndem Triumphe, und hat doch nur Klavier gespielt und seinen Überfluss edel mit den Armen geteilt . . . Es ist etwas Hohes um die Kunst, dank dir erhabener Gott, sie soll uns retten! Leb wohl, Piano und Forte dieser Tage, Berlin, dein Jubel und deine Narrheiten seien dir vergeben."

Nun, auch dem Autor sei um dieser Worte willen seine Narrheit vergeben, und so darf auch von ihm Goethes Wort gelten: „Von allen Geistern, die verneinen, ist mir der Schalk am wenigsten zur Last".

Sein nunmehr schon halbvergilbtes und halbvergessenes Büchlein aber ist ein interessantes Dokument zur Geschichte jener musikhistorisch so denkwürdigen Zeit geworden. Der Verfasser durfte seinen Zeitgenossen manche Übertreibung, manche Narrheit vielleicht mit Recht vorhalten, dafür hatten die Berliner von damals jedenfalls eins vor uns voraus: „konzertmüde" oder „blasiert" waren sie nicht!



Digitized by Google



BÜCHER

85. **La Mara: Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg.** Bilder und Briefe aus dem Leben der Fürstin Carolyne Sajn-Wittgenstein. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Dies hochinteressante, prächtige Buch reiht sich den übrigen Publikationen der eifrigen Herausgeberin würdig an und dient vor allem zur schönsten Ergänzung des Briefwechsels Liszts mit der Fürstin sowie der Briefe berühmter Zeitgenossen an den Meister, da es im wesentlichen an die Fürstin gerichtete Briefe bringt. Unter den Korrespondenten finden wir die bedeutendsten Männer und Frauen jener Epoche; alle Kunst- und Wissensgebiete sind durch hervorragende Persönlichkeiten vertreten. Von den Musikern seien Berlioz, Draeseke, Fétis, Marx, Rubinstein, Klara Schumann, Tausig, Pauline Viardot und Richard Wagner hervorgehoben. Von Wagner enthält die Sammlung nicht weniger als neun Briefe an die „liebe Kapellmeisterin", und diese bilden eine wichtige Ergänzung zu dem Briefwechsel Wagners mit Liszt. Leider fehlen hier die zur Vervollständigung des Bildes unerlässlichen Briefe Bülows und Cornelius', die aus den ebenfalls bei Breitkopf erschienenen Briefsammlungen wieder abzudrucken die Herausgeberin Bedenken getragen hat. Das Buch gliedert sich in ein kurzes Präludium in dem russischen Gute Woronince, auf dem sich die edle Frau in der Stille bildete, und geht dann im Strom der Welt zu Weimar, wo sie statt des Exils ein Asyl fand, in einen rauschenden Satz über. Schliesslich kommt der „Rom" überschriebene Abgesang, wehmütig resigniert ausklingend. Tiefbewegt nimmt man Abschied von dem Buche, aus dem wieder „die alte Weise" von Kareol zu erklingen scheint. Dr. Edgar Istel

86. **Franz Liszt: Briefe.** Gesammelt und herausgegeben von La Mara. 8. Bd. (Neue Folge zu Bd. 1 und 2). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1905.

Von der La Maraschen Sammlung der Lisztschen Briefe hatten die Bände 4—7 die Korrespondenz mit der Fürstin Wittgenstein enthalten, Band 3 die Briefe an eine Freundin (Frau Agnes Street-Klindworth), während der letzterschienene 8. Band gleich dem 1. und 2. Briefe an verschiedene Adressaten bringt. Wer eine Ahnung von dem umfassenden Weltverkehr Liszts hat, von den mannigfaltigen Beziehungen, die ihn nicht nur mit Musikern, Dichtern, Künstlern und Gelehrten, sondern ebenso vielseitig auch mit Fürsten, hohen Würdenträgern des Staates und der Kirche und anderen bedeutenden Männern und Frauen verband, der kann sich eine ungefähre Vorstellung machen, wieviel des Interessanten diese kultur- und zeitgeschichtlich fast ebensosehr wie biographisch und musikhistorisch bedeutsame Sammlung von 455 Briefen des Meisters bietet, von denen der erste ein Stammbuchblatt des 12jährigen Wunderknaben, der letzte zwei Monate vor dem Tode des 75jährigen geschrieben ist. Eine wertvolle Beigabe des Bandes bildet das faksimilierte Autograph einer der Fürstin Marie Hohenlohe gewidmeten (soviel mir bekannt) bisher unpublizierten Komposition aus dem Jahre 1880 („Des Tages laute Stimmen schweigen" von Saar für eine Singstimme mit Klavierbegleitung).

Rudolf Louis

Digitized by Google



ENTWURF ZU EINEM LISZT-DENKMAL FÜR WEIMAR

Digitized by Google

Digitized by Google

MUSIKALIEN

87. **Denkmäler deutscher Tonkunst.** Erste Folge. 20. Bd. J. A. Hasse: „La conversione di Sant' Agostino". Herausgegeben von A. Schering. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1905.

Die Denkmäler eröffnen mit dem vorliegenden 20. Bande eine Reihe von Oratorienwerken des 18. Jahrhunderts, die des Interessanten und Wertvollen viel enthalten wird. An Bachs und Händels Musik wird heute fast ausnahmslos der Masstab zur Beurteilung der Oratorienmusik des Zeitraumes gewonnen; aber diese Schätzung gibt kein rechtes Bild der Zeit, da sie von Werken ausgeht, die — wenigstens was ihre Mehrzahl und ihren ästhetischen Wert anbetrifft — nur mit sich selbst verglichen werden können. Sie bilden Ausnahmeerscheinungen, nicht die Regel. Das italienische Oratorium in Deutschland erscheint in einer Reihe von Abstufungen; die Stoffe werden der Geschichte, der Passion entnommen oder erscheinen in allegorischer Form — ein Erbe der dramatischen und halbdramatischen Musik aus dem 17. Jahrhundert. Hasse hat für alle drei Gruppen gearbeitet. Das vorliegende Oratorium rührt in seiner Dichtung von der sächsischen Kurfürstin Maria Antonia Walpurga, Tochter des Kurfürsten von Bayern und nachmaligen Kaisers Karl VII., her. Das Gedicht entstand 1749, die Musik gleich darauf. Der Stoff entstammt einem sehr beliebten Erbauungsbuche des Jesuiten Fr. Neumayr: Theatrum asceticum. Die Fürstin hat aus dem moralisierenden Dialog eine Handlung gewonnen, die anregender und hübscher Züge nicht entbehrt und sich recht geschickt aufbaut. Psychologisch das Problem der Bekehrung zu erschöpfen, lag ihr freilich fern. Von Hasse lagern auf den Bibliotheken noch grosse Mengen von Kompositionen: Oratorien, Messen, Requien, Litaneien u. a. kirchliche Werke, einige 40 Opern, Symphonieen, Konzerte usw. Davon ist einiges gedruckt, das meiste unbekannt. Auch darum ist der Druck der Oratorien mit Freuden zu begrüssen. Die „Musikgeschichten" lieben es, Hasse wegwerfend zu behandeln; das 18. Jahrhundert widmete ihm viel Liebe und Begeisterung. In Wahrheit ist Hasses Kunst nicht immer nur formalistisch glatt und seelenlos „schön". Von selbst wird der die Partitur lesende Blick auf den Arien haften bleiben und, wenn er wirklich zu lesen versteht, darin manches Goldkorn finden und manches, was echter Empfindung entströmt ist. Die Besonderheit des Stils, der mit den einfachsten Mitteln arbeitet, ist Kind der ganzen Zeit. Mit ihr darf man nicht rechten wollen. Die Hauptsache bleibt, will man derlei „historischen" Erscheinungen gerecht werden, sich ernstlich in ihre Lebensbedingungen hineinzuarbeiten. Scherings kurze aber vortreffliche Einführung wird da gute Dienste zu leisten vermögen.

88. **Denkmäler deutscher Tonkunst.** Erste Folge. 21. und 22. Bd. Gesammelte Werke von F. W. Zachow. Herausgegeben von M. Seiffert. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1905.

Mit dieser Ausgabe kommt Händels Lehrer endlich zu einem würdigen Denkmale seiner Kunst. Die Mehrzahl von Zachow's (so, nicht Zachau, wie auch noch Eitner im Quellen-Lexikon schreibt, ist der Name) Kompositionen hat bislang im Staube der Bibliotheken geruht. Seiffert hat das Erhaltene: 12 Kantaten, 1 Missa, 1 Kammertrio, 8 frei geformte Kompositionen für Klavier oder Orgel und 44 Choralvorspiele in dem vorliegenden Bande vereint, die ihm als Grundlage für eine demnächst zu veröffentlichende Studie über den Meister dienen werden. Als kleinen Vorläufer dieser geplanten Arbeit fügt der Herausgeber die wichtigsten motivischen Anregungen, die Händel Zachow's Werken entnahm, bei. Nach den Grundsätzen, die Seiffert im Bach-Jahrbuch 1904 entwickelte, hat er die Generalbass-Begleitung hier praktisch so gestaltet, dass ihre tatsächliche Bedeutung für den Gesamtorganismus der Kunstwerke erkennbar wird. Wir müssen immer und immer wieder erleben, dass die praktischen Musiker, Chorleiter u. a.

Digitized by Google

ältere Werke ohne Cembalo aufführen. Hoffentlich haben fortgesetzte Hinweise auf die Unstatthaftigkeit, die durchaus stilwidrig ist, endlich nachhaltigen Erfolg. Die grosse Fülle des in dem Bande Vereinigten macht ein Eingehen auf das einzelne unmöglich. Tiefsinniges wird man nicht gerade finden, aber viel Schönes, edel und tief Gefühltes. Das gilt ganz besonders von den Kantaten, von denen zu erwarten ist, die eine oder andere werde von den Kirchenchören aufgegriffen werden. Auch die Präludien liessen sich zum Teil recht gut im Gottesdienste verwenden. Prof. Dr. Wilibald Nagel

89. O. Ševčik: Schule der Bogentechnik. op. 2. — Vierzig Variationen (Anwendung verschiedener Stricharten). op. 3. Übertragen für Violoncell von L. R. Feuillard. Verlag: Bosworth & Co., Leipzig.

Sehr geschickt, aber überflüssigerweise hat Herr Feuillard die Bogenstrichübungen von Ševčik für Cello übertragen. Nicht weniger als viertausend (!) Übungen für das Handgelenk enthält op. 2. Schlimm genug, dass das Violinstudium heute auf dem Standpunkt angelangt ist, dass den Lernenden für die Ausbildung ihrer musikalischen Begabung fast gar keine Zeit mehr übrig bleibt, da sie fast einzig und allein durch mechanische Übungen ausgefüllt wird. Der Gedanke, dass womöglich auch die Cellisten sich nur noch zu Seiltänzern ausbilden werden, ist schrecklich. Dabei sind unzählige Stricharten von Ševčik für die Kunst absolut unbrauchbar, da sie einer sinngemässen Phrasierung, selbst seiner eigenen vierzig Variationen, geradezu entgegenarbeiten. Eine kleine passende Auswahl als Ergänzung der mustergültigen Übungen von Lea, Dotzauer, Cossmann, Piatti, Davidoff, de Swert usw. wäre wohl zu empfehlen. Arthur Laser

90. Maurice Moszkowsky: Valse de Concert, op. 69 pour le Piano. — Esquisse Vénitienne, Impromptu, Course folle pour Piano. Verlag: Julius Hainauer, Breslau.

Diese Neuheiten aus Moszkowsky's Feder zeigen nichts Neues. Bekannt ist sein glatter, gefälliger Salonstil, der in den angezeigten Stücken oft einen bedeutsamen Inhalt ersetzen muss. Zuweilen will mir sogar dieser Stil und Klaviersatz schon recht abgebraucht erscheinen.

91. Eduard Poldini: Dekameron. Novellen und Novelletten für Klavier. op. 38. Verlag: Julius Hainauer, Breslau.

Diese witzigen Stücke mögen geeignet sein, zwischenhindurch unterhaltsame Abwechslung in das Programm eines Pianisten zu bringen. Sie enthalten neben sprühendem Witz und geistreichen Einfällen auch mancherlei recht banales Zeug.

Walter Fischer

92. Hugo Kaun: Klavierstücke. op. 2 und op. 7. Verlag: Richard Kaun, Berlin.

Eine besondere Originalität spricht aus diesen Stücken nicht, aber sie sind echt klaviermässig, bieten einem guten Hausmusiker keine besondere Schwierigkeit und klingen gut, auch fällt allenthalben eine gewisse Zierlichkeit und Eleganz angenehm ins Ohr. Pianisten, die noch Sinn für solche kleine musikalische Augenblicksbilder, für Arabesken, Humoresken, Albumblätter usw. haben, werden diese Hefte gewiss ganz gern in die Hand nehmen und nicht ohne Befriedigung weglegen.

93. Julius Röntgen: Altniederländische Volkslieder für eine Singstimme mit Piano. op. 47. 2 Hefte. Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

Eine Sammlung, die selbst für sich spricht. Röntgen hat diese Proben aus dem reichen Schatz des niederländischen Volksliedes mit einer leicht spielbaren Begleitung in ganz objektiver Weise versehen und das Werk Joh. Messchaert gewidmet. Für die Verbreitung in Deutschland wird der fremdländische Text wohl ein Hindernis sein; immerhin kann man an den gesunden, frischen Weisen und der aus ihnen sprechenden Vielseitigkeit des Volksempfindens seine Freude haben. Hermann Teibler

Digitized by Google

REVUE DER REVUEEN

SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE (Stuttgart) 1906, Januarheft. — Hans Pfitzner veröffentlicht unter der Überschrift „Bühnentradition" einen bemerkenswerten Aufsatz: „Melot, der Verruchte". Die Rolle des „Melot" ist lange Zeit von untergeordneten Sängern dargestellt worden, da alle sich darüber einig waren, dass „Melot ein ausgemachter Bösewicht ist, der im Stück den Verrat zu besorgen hat, und nur deshalb vorkommt." . . . Mag die Rolle von dem Standpunkt der „Darstellungsmöglichkeit" aus als Nebenrolle betrachtet werden, sie darf es nicht von dem der „Dichtung." — Carl Maria Cornelius: „Die Werke meines Vaters", ein lebensvoller Beitrag zur Würdigung von Peter Cornelius.

BAYREUTHER BLÄTTER 29. Jahrgang, 1.—3. Stück. — Das Heft eröffnet „Ein ungedruckter Schluss des ‚Beethoven'" von Richard Wagner, dem Hans von Wolzogen einige erklärende Worte beifügt. — Ferner veröffentlicht H. v. Wolzogen die Doktordissertation eines jungen ausländischen Kunstgelehrten: George Wrassiwanopulos-Braschowanoff: „Richard Wagner und die Antike." Die umfangreiche Arbeit zeichnet sich durch ein ausserordentlich reichhaltiges wissenschaftliches Material aus und bezweckt, sich an die ersten Kunstschriften Wagners anlehnend, die Frage seiner Welt- und Kunstanschauung in seinem Verhältnis zur Antike klar zu legen. — Es folgt ein Artikel von Eduard Reuss: „Zur Mozart-Feier."

NEUJAHRSBLATT DER ALLGEMEINEN MUSIK-GESELLSCHAFT IN ZÜRICH 1906. — A. Steiner schildert in anregender Form den Lebensgang Hans von Bülows. Vieles Bekannte, aber auch mancherlei Neues erfährt der Leser über die Beziehungen Bülows zu Liszt, Wagner, Joachim. Verfasser erwähnt, dass seine Arbeit von jedem „anekdotischen Feuerwerk" frei sei. „Es war uns vielmehr darum zu tun, den edlen, tapfern Kämpfer, den vom Ernste seiner Mission erfüllten Menschen und Künstler in möglichst reinen Umrissen zu zeichnen. Die jüngere Generation kann nicht viel weniger als alles von ihm lernen, vor allem das leidenschaftliche Ringen nach Vollkommenheit, das mannhafte Eintreten für alles Ernste und Gediegene und den Respekt vor wirklicher Grösse."

ARS ET LABOR, MUSICA ET MUSICISTI (Milano) 1906, No. 1. — Aus der reichhaltigen Nummer ist besonders interessierend der Aufsatz von A. de Carlo: „La Musica come fonte d'ispirazione, nelle arti figurative."

RIVISTA MUSICALE ITALIANA (Torino) 12. Jahrg., Heft 4. — H. Kling: „Goethe et Berlioz." Verfasser behandelt zunächst die verschiedenen französischen Übersetzungen des „Faust". Er veröffentlicht den Brief Berlioz' an Goethe, den jener mit zwei Partituren des „Faust" Goethe übersandte und der bekanntlich unerwidert blieb. Interessant ist das am Schluss des Aufsatzes gebrachte „Ma profession de foi" von Berlioz: „Ma profession de foi n'est-elle pas dans tout ce que j'ai eu le malheur d'écrire, dans ce que j'ai fait et dans ce que je n'ai pas fait?" — Ausserdem: C. de Roda: „Un quaderno di autografi di Beethoven del 1825." — A. Gastoué: „La Musique à Avignon et dans le Comtat du XIV^e au XVIII^e siècle."

Digitized by Google

A. Galli: „Musica artificiosa." — A. Solerti: „Primi saggi del melodramma giocoso."

LE COURRIER MUSICAL (Paris) 1906, No. 1. 3. — G. Lekeu: „Lettres inédites de Guillaume Lekeu." Interessant ist in diesen Briefen besonders die feine Beobachtungsgabe, mit der der junge Belgier den Aufführungen in Bayreuth folgte. — Albert Bertelin schreibt über: „Des Études de Composition musicale, ce qu'elles sont, ce qu'elles devraient être." — Jean d'Udine: „L'École des amateurs" (VII: Les Synesthésies).

LE JOURNAL MUSICAL (Paris) 1906, No. 1. — J. de Fays: „Les musiques militaires" (suite).

KUNSTWART (München), XIX. Jahrg., Heft 9. — „Stimmen der Völker in Liedern: ‚Das norwegische Volkslied'" von Gerhard Schjelderup. Verfasser schildert die Entwicklung des norwegischen Volksliedes in seinen drei Perioden, von denen die der Blütezeit sich bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts erstreckt... Bei den norwegischen Tondichtern Grieg und Svendsen findet man eine harmonische Grundlage der Volkslieder. „Grieg vor allem hat unser Volkslied verstanden und seine ganze reiche Kunst auf diesem Naturboden aufgebaut, wo sich seine kräftige Originalität zu voller Blüte entfalten konnte."

ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK UND ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT (Stuttgart) I. Jahrg., Heft 1. — Einen bedeutsamen Aufsatz bringt Hugo Riemann über „Die Ausdruckskraft musikalischer Motive." Unter der Voraussetzung, dass die Musik in ihrem ursprünglichen Wesen der direkte Ausdruck seelischen Empfindens ist, versucht der Verfasser, den Ausdruckswert der „melodischen, harmonischen, rhythmischen, dynamischen und agogischen Mittel des Ausdrucks" in den letzten Elementen zu definieren. Die Ausführungen ergeben als Resultat, dass „das Verständnis auch der grössten Formen nur von der sicheren Basis der Untersuchung der einfachsten Elemente aus zu erreichen ist."

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG (Zürich) 1906, No. 1, 2, 4. — Ernst Rüst: „Gedanken über das Wettsingen." Verfasser erkennt das Wettsingen als eine nützliche Einrichtung an. Er bezweifelt aber, ob äussere zufällige Einflüsse, denen jeder Kampfrichter ausgesetzt ist, auf das Endresultat nicht „eine merkliche, vielleicht sogar entscheidende Wirkung" ausüben. Ein Reformvorschlag geht deshalb dahin, das „Kampfgericht durch eine Anzahl berufener Kritiker zu ersetzen." — K. Nef: „Zur Geschichte zweier schweizerischer Nationallieder: ‚Von ferne sei herzlich gegrüsst', und ‚Ihr Berge lebt wohl.'"

FINSK MUSIKREVY (Helsingfors) 1906, 1. Januarheft. — Otto Andersson: „Inhemska musikstråfvanden i äldre tider." — Mit G. A. G. unterzeichnet ist der lesenswerte Aufsatz: „Afvita omdömen om musik." — Ferner ein Erinnerungsblatt: „Grefvinnan Marie d'Agoult."

WEEKBLAD FOR MUZIEK (Amsterdam) 1906, No. 2—4. — „Onze Orchesten" von H. N. — Chr. A. Rappard: „Twee Vocale-Orkesterwerken van Richard Strauss." Verfasser bespricht eingehend op. 34 No. 1 und 2 (No. 1 der Abend, No. 2 Hymne).

ACADEMY (London) 1906, No. 1759/61. — „From across the seas" von H. C. C. Verfasser bespricht eine Gruppe von bemerkenswerten Kompositionen des Amerikaners Edward Mac Dowell: „Sea pieces," „New England Idylls," „Four Songs" and his fourth piano Sonata „The Keltic." Eine eigenartige Stimmung ruht über

Digitized by Google

den „Sea-Pieces", von denen das interessanteste „From a Wandering Iceberg" ist. „It is interesting as a study of Mac Dowell's position as regards harmonic structure. His key-signature indicates E major, though much of the little piece is definitely in E minor." — In einem mit E. H. unterzeichneten Artikel wird Strauss' „Don Juan" besprochen und besonders erwähnt eine Aufführung desselben in Paris durch das Londoner „Symphony Orchestra" und den „Leeds Chorus." „It is to be hoped that both countries will benefit artistically by the interchange of thought and aspiration realised in this musical entente cordiale [!]."

MUSICAL AMERICA (New York) 1906, No. 10/11. — Die mit Künstlerporträts reichhaltig ausgestatteten Nummern bringen interessierende Mitteilungen über das amerikanische Musikleben.

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1906, Februar. — Arthur Spencer: „Can Music express emotion?" Verfasser beschäftigt sich bei der Erörterung der Frage zunächst mit den Schriftstellern des letzten Jahrhunderts, die darüber geschrieben haben. Er teilt sie in drei Klassen: „the over-musical, the moderately musical, and the irretrievably unmusical" (to be continued).

LA NUOVA MUSICA (Firenze) 1905, Dezember. — P. Bertini: „La musica sacra secondo S. Agostino e S. Tommaso". — A. R. Naldo: „Corriere". — G. Senes: „Musica minuscola". — A. Ferrerio: „Le origini del Melodramma".

MUSIKALISCHE RUNDSCHAU (München) 1906, Heft 2/3. — Adolph Schloesser beschliesst seinen Aufsatz über „Musikzustände in England" und betont, wie die schaffenden und ausführenden Tonkünstler Grossbritanniens „sich in allen Fächern der Musik nicht allein versucht, sondern sich auch bewährt und ausgezeichnet Hohes und Edles geschaffen haben". — Derselbe Autor schreibt über „Das moderne Orchester" und wendet sich gegen den „ungeheuren Orchesterapparat" der Neuzeit.

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGEL. KIRCHENGESANGVEREINS FÜR DEUTSCHLAND (Leipzig) 1906, No. 2. — Karl Schmidt berichtet „Über die Tätigkeit der Kirchengesangvereine im 4. Vierteljahre 1905."

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT (Leipzig) 1906, No. 2, 3, 5. — „Zur Geschichte des Dirigierens" von F. Schaub (Schluss). — Eugen Segnitz veröffentlicht eine musikalisch-ästhetische Skizze über Max Regers „Gesang der Verklärten", unter Voranstellung der Dichtung Karl Busses, die der Komposition zugrunde liegt. Die Musik, die Reger gibt, ist „im allerhöchsten Grade geeignet zur Erregung bestimmter Vorstellungen und geht in ihrer Fähigkeit, das an sich eigentlich Unsagbare doch zu sagen, weit über die poetische Vorlage hinaus". — Alfred Guttmann: „Oskar Fried". Verfasser schildert Frieds harte Jugendzeit, die äusseren Gründe, die sein musikalisches Schaffen vor der Welt so lange Zeit verborgen bleiben liessen, und gibt einen anschaulichen Überblick über seine bisherige Tätigkeit als schaffender Künstler und als Dirigent.

DAS HARMONIUM (Leipzig) 1906, No. 1. 2. — Der Artikel: „Die musikalischen Fachkreise und das Harmonium" wendet sich gegen die Zeichen der Extreme in der modernen Musik. Der Schwerpunkt des gesamten musikalischen Lebens muss in die Pflege der Hausmusik gelegt werden. „Das Harmonium wird die Musikseele wieder beleben", weil es vor allem „die denkbar beste Ergänzung zum Klavier darstellt".

Da die „Revue der Revueen" jetzt in der Redaktion bearbeitet wird, können nur diejenigen Zeitschriften berücksichtigt werden, die der Redaktion von den Verlegern regelmässig zugesandt werden

Digitized by Google



NEUE OPERN

Hugo Felix: „Les Merveilleuses" betitelt sich eine Oper, die an der Komischen Oper in Berlin ihre Erstaufführung erleben soll. Die Dichtung, die Victorien Sardou zum Verfasser hat, spielt zur Zeit des Direktoriums im Jahre 1797.

Ferdinand Rékai: „Die Zigeuner von Nagy-Ida", Libretto von Alexander Várady, eine dreiaktige romantische Oper ging im Kgl. Opernhause zu Budapest in Szene.

Déodat de Séverac: „Sœur Béatrice" nach dem gleichnamigen Drama von Maeterlinck.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Berlin: Die „Komische Oper" wird im Sommer die Operette pflegen. Während der eigentlichen Theaterferien, die sich auf die Monate Juni und Juli erstrecken, zieht die Operette in die Räume des neuen Gregorschen Unternehmens ein. Unter den Operetten-Novitäten dürfte als erste des Franzosen Messager „Die Dragoner der Kaiserin" erscheinen.

Bordeaux: Im „Grand Théâtre" hat unter Leitung des Komponisten die Aufführung der „Girondisten" von Ferdinand Le Borne stattgefunden.

Florenz: Im Alfieri-Theater erlebte die zweiaktige Oper „Sarrona" von Howland Legrand ihre Uraufführung.

Mailand: Die Oper „Jorios Tochter" von Alberto Franchetti, Text von Gabriele d'Annunzio, wurde Ende März in der Scala zum erstenmal gegeben.

Am 8. März ging in der Scala die vieraktige Oper „Auferstehung" von Frank Alfano zum erstenmal in Szene, ohne einen nachhaltigeren Erfolg davonzutragen. Eine neue Sängerin, Eugenia Burzio, erregte Aufsehen.

Nizza: Die Opern „William Ratcliff", Text nach Heine von Louis de Gramont, Musik von Xavier Leroux, und „Sanga", Libretto von Morant und Paul Choudens, Musik von Isidore de Lara, haben im Opernhaus ihre Erstaufführung erlebt.

Paris: Die Opéra Comique hat das zweiaktige Musikdrama „Le coeur du moulin", Buch von Magre, Musik von D. de Séverac, zur Aufführung angenommen.

Perugia: Die dreiaktige Oper „Raffaello" von Carlo Locatelli, Musik von Gisberto de Lunghi gelangte Mitte März zur Aufführung.

Pressburg: Am 15. Februar ging „Nemo", Oper in einem Vorspiel und drei Akten von Graf Géza Zichy im Stadttheater in Szene.

Rouen: „La Carmélite", von C. Mendès und R. Hahn, wurde am „Théâtre-des-Arts" aufgeführt.

KONZERTE

Dayton (Ohio): Die Chor- und Orchester-Gesellschaft gab im Februar unter Leitung ihres Dirigenten W. L. Blumenschein ihr beifällig auf-

Digitized by Google

genommenes erstes Konzert. Von Orchesterwerken kamen u. a. zu Gehör: Hentschel: Festmarsch, Brahms: Ungarische Tänze, Thomas: Raymond-Ouvertüre, Weber: Freischütz-Ouvertüre, ferner Chöre von Parker, Faring, Boito, Mendelssohn und Wagner.

Essen: In den Tagen vom 24. bis 27. Mai d. J. findet die 42. Jahresversammlung des „Allgemeinen deutschen Musikvereins" statt. Das vorläufige Programm gibt bekannt: Am 24. Mai (Himmelfahrt) findet abends von 6—10 Uhr mit einer einstündigen Pause ein Orchesterkonzert statt; am 25. Mai ist vormittags Kammermusik, abends Oper, der 26. Mai bringt das Hauptereignis des Festes, die Uraufführung der 6. Symphonie von Gustav Mahler in einem nur diesem Werk gewidmeten Konzert. Am Sonntag, den 27. Mai, ist vormittags abermals Kammermusik und abends Oper in Köln.

Saarbrücken: Zu Pfingsten (3.—5. Juni) findet das dritte Musikfest der Städte Koblenz, Trier und Saarbrücken-St. Johann statt.

TAGESCHRONIK

Der Neuen Bachgesellschaft in Leipzig sind in letzter Zeit bedeutende Zuwendungen für den Erwerb von Joh. Seb. Bachs Geburtshaus gemacht worden: der Gemeinderat der Residenzstadt Eisenach stiftete M. 1000, die Direktion der Konzertgesellschaft in Köln 2000 M., Herr Henri Hinrichsen, Chef der Firma C. F. Peters in Leipzig, 10000 M. im Hinblick darauf, dass das Schaffen Bachs mit der Edition Peters so eng verknüpft ist. Es gilt nunmehr in den Räumen des Hauses ein würdiges Bachmuseum zu schaffen und zu unterhalten. Dazu bedarf es noch weiterer beträchtlicher Mittel seitens grossherziger Spender.

Die Stadt Eisenach hat der Neuen Bachgesellschaft für das von dieser erworbene Geburtshaus Bachs alle Abgaben erlassen und einen namhaften Beitrag bewilligt.

Auf Antrag Dr. Paul Marsops hatte die letzte Hauptversammlung des „Allgemeinen deutschen Musikvereins" folgende Resolution gefasst: Es möge vom Vereinsvoratande eine Vierer-Kommission ernannt werden, die für die Hebung der sozialen Lage der deutschen Orchestermusiker durch initiatives Vorgehen, aufklärende Mitteilungen und Berichte in der Presse, Sammlung von Material zwecks Herbeiführung gesetzgeberischer Massnahmen und anderes dauernd wirken solle. In diese Kommission sind die Herren Prof. Dr. Sommer (Braunschweig), Kapellmeister S. v. Hausegger (Frankfurt), Dr. Obrist (Weimar) und Dr. Marsop (München) gewählt worden. Mit den bezüglichen Arbeiten wird demnächst begonnen werden.

„Sang und Klang aus alter Zeit" (100 Musikstücke aus Tabulaturen des 16. bis 18. Jahrhunderts), gesammelt und übersetzt von Wilhelm Tappert ist der Titel eines äusserst wichtigen und bedeutungsvollen musikalischen Werkes, auf das die Firma Leo Liepmannssohn, Antiquariat, Berlin SW. 11, eine Subskription von 500 numerierten Exemplaren eröffnet, die am 15. Juni cr. geschlossen werden soll und von deren Ergebnis die Publikation des kostbaren Manuskripts abhängen wird. Der Subskriptionspreis des vornehm ausgestatteten broschierten Bandes ist auf 9 M. festgesetzt; nach dem 15. Juni d. J. tritt eine Erhöhung auf 12 M. ein. — Das Werk, das erste und einzige in seiner Art, enthält ausser einem einleitenden textlichen Teil eine Mustersammlung von 100, einer bedeutenden Auswahl alter Tabulaturwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts entnommenen Musikstücken und bildet eine vorzügliche Einführung in das Studium der Tabulatur, ein bisher weiteren

Digitized by Google

Kreisen nahezu verschlossener Zweig der Musikforschung. Nicht nur für den praktischen Musiker weist das Buch einen reichen Schatz gänzlich unbekannter wertvoller Musik in moderner Notation auf, sondern es bietet vor allem auch dem Forscher eine Fülle ergiebigen Materials, da 36 Stücke der Sammlung ausser in unserer heutigen Schreibweise in Faksimile-Nachbildung der alten Tabulaturschrift (einander gegenübergestellt) reproduziert sind. Auf Wunsch stellt die Verlagshandlung ausführliche Prospekte über das interessante Werk zur Verfügung.

Die Hamburger Bürgerschaft bewilligte einstimmig einen jährlichen Staatszuschuss von 100000 Mark für das Orchester des Stadttheaters und gute Volkskonzerte.

Das Nationaltheater in Christiania und das Theater in Bergen sollen künftig von König Haakon subventioniert werden.

Die Verlagsfirma F. E. C. Leuckart in Leipzig ist nach dem Ableben Constantin Sanders in den Besitz von Frau Marie Sander übergegangen; die Leitung hat der Sohn des Verstorbenen, Martin Sander, übernommen.

Luckhardts Musikverlag (Robert Lebrecht) in Stuttgart ist in den Besitz von Adalbert Heinrichshofen (Heinrichshofens Verlag) in Magdeburg übergegangen.

Der älteste deutsche Militärkapellmeister, Karl Heusser, Musikdirigent des 3. badischen Infanterie-Regiments „Markgraf Ludwig Wilhelm“ No. 111 in Rastatt, feierte am 6. März sein 50jähriges Dienstjubiläum bei dieser Truppe.

Julius Hofmann, der Intendant des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim, hat an den Stadtrat das Ersuchen gerichtet, ihn mit Ablauf dieser Saison aus Gesundheitsrücksichten seines Vertrages zu entheben.

Arthur Nikisch tritt am 1. April aus Gesundheitsrücksichten von der Leitung der Oper des Stadttheaters zurück, die er ein Jahr innegehabt hat.

Felix Weingartner will von der Leitung der Symphoniekonzerte der Kgl. Kapelle in Berlin zurücktreten. Er beabsichtigt seine Dirigententätigkeit überhaupt aufzugeben und sich nur seiner schriftstellerischen und tonsetzerischen Tätigkeit zu widmen.

Der König von Württemberg verlieh der Kammersängerin Elisa Wiborg und dem Kammersänger Peter Müller die goldene Medaille für Kunst- und Wissenschaft am Bande des Friedrichsordens. Die Hofsängerin Anna Sutter wurde zur Kammersängerin ernannt. Die Hofmusiker Berthold II, Töpfer, Sichert und F. A. Zimmermann erhielten den Titel Kammermusiker.

Der Herzog von Sachsen-Koburg-Gotha verlieh Ejnar Forchhammer das Prädikat Herzogl. sächs. Kammersänger.

Herzog Friedrich von Anhalt verlieh dem Cellisten Prof. Friedrich Grützmacher vom Gürzenich in Köln den Orden für Kunst und Wissenschaft.

TOTENSCHAU

Marcel Fernandez Caballero, einer der bekanntesten spanischen Komponisten, † im Alter von 71 Jahren zu Madrid.

In Wolfenbüttel † im 70. Lebensjahre der pensionierte Kammermusiker Otto Wolters, langjähriger Leiter des dortigen Oratorienvereins.

41 Jahre alt † in Budapest der Musikdirigent Julius Rósza.

Leontine Raband-Van der Maësen, früher Mitglied der Oper zu Marseille und des Théâtre lyrique zu Paris, † im 71. Lebensjahre in Marseille.

Digitized by Google



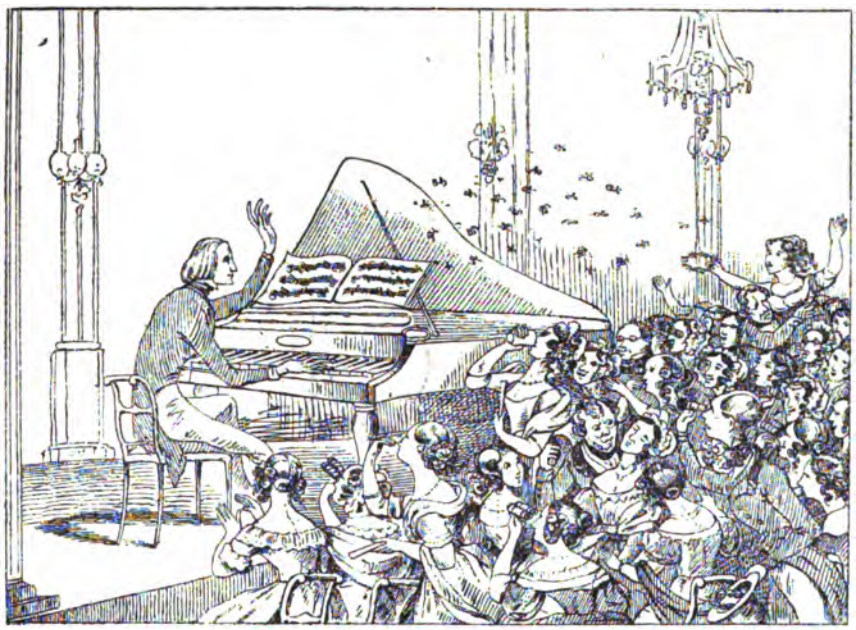


V. 13

LISZTS TOTENMASKE

Digitized by Google

Digitized by Google

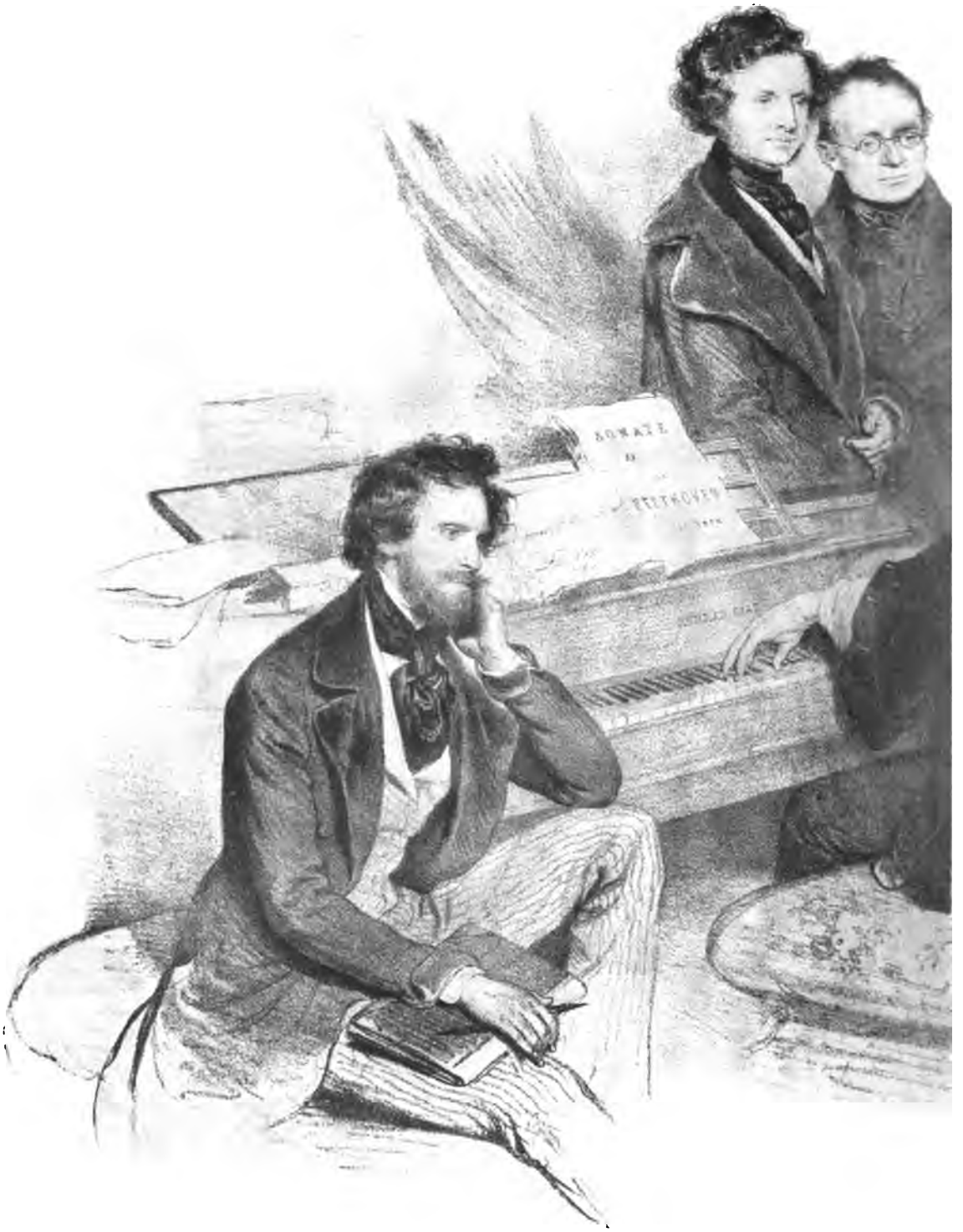


LISZT-KARIKATUR: IM KONZERTSAAL

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Kriehuber Berlioz Czerny

Digitized by Google



Liszt Ernst

EINE MATINEE BEI LISZT
nach einer Lithographie von Kriehuber

Digitized by Google

Digitized by Google

KRITIK

OPER

ANTWERPEN: Die Saison der flämischen Oper nähert sich ihrem Ende. Ohne Zweifel trägt sie am meisten zur Verbreitung deutscher Musik in grosse Kreise bei. Das Repertoire setzte sich, ausser den besten Werken nationaler Komponisten, aus solchen unserer Klassiker zusammen, ohne dabei unsere Modernen zu vergessen. Wagner trat etwas mehr in den Hintergrund, dagegen erlebten Wolf-Ferrari's „Neugierige Frauen" nicht weniger als sieben, Weingartners „Genesius" sogar neun Aufführungen vor vollen Häusern; und das innerhalb sechs Monaten bei nur zwei Spielabenden in der Woche Zum Schluss wurde noch eine den Verhältnissen entsprechende glänzende Jubiläumsaufführung des „Figaro" geboten, die der rührigen Direktion, dem zielbewussten Regisseur Engelen, dem talentvollen Kapellmeister Schrey und den fleissigen Künstlern viel Ehre einbrachte. A. Honigsheim

BRÜSSEL: „Fausts Verdammung" von Berlioz erlebte in dem szenischen Arrangement von Raoul Gunsbourg seine erste hiesige Aufführung am Monnaie-Theater. Bei guter solistischer Besetzung, vorzüglichen Chor- und Orchesterleistungen unter Dupuis und sehr schönen Dekorationen machte das interessante Werk einen entschieden guten Eindruck. Man kann behaupten, dass die einzelnen Szenen wie der Rakoczi-Marsch, Ostern, Auerbachs Keller, der Sylphen- und Irrlichtertanz, die Wechselgesänge zwischen Bürgern und Studenten erst so zu rechter Geltung gelangen. Der Erfolg ist sehr bedeutend. Felix Welcker

FRANKFURT a. M.: Adrienne von Kraus-Osborne, die wir bisher nur im Konzertsaale schätzen gelernt, hat uns nun auch in einem Gastspiel als „Carmen" Respekt vor ihrer Wirksamkeit als Bühnendarstellerin beigebracht. Die Schönheit und Noblesse der Gesangsleistung sicherte in erster Linie den grossen Erfolg. Ein Gastspiel von Erich Hunold vom Prager Landestheater als Hans Sachs und Tell führte nicht zu dem angestrebten Engagement, obwohl er eine sympathische und in mancher Hinsicht wertvolle künstlerische Erscheinung bildet. Der neueinstudierte „Evangelimann" von Kienzl tut mit den Herren Forchhammer und Breitenfeld sowie den Damen Hensel-Schweitzer und Weber wieder seine Schuldigkeit. Hans Pfeilschmidt

KASSEL: Zur Feier des 150jährigen Geburtstages Mozarts entfaltete unsere Oper eine rege Tätigkeit. Nicht nur, dass fünf der Hauptopern des Meisters (alle ausser Idomeneo und Titus) unter der hingebungsvollen Leitung Dr. Beiers in durchweg wohlgelungenen Aufführungen über die Bühne gingen, auch zwei Jugendwerke: „Bastien und Bastienne" und „Die Gärtnerin" waren von Dr. Zulauf mit grosser Liebe einstudiert worden und leiteten den Festzyklus ein. Beide Werke erweckten nicht nur lebhaftes Interesse, sie gewährten auch, ersteres in der neuen Textfassung von M. Kalbeck, letzteres in der musikalischen Bearbeitung von Fuchs, viel Freude und fanden lebhaften Beifall. Von den Mitwirkenden sind in erster Linie zu nennen die treffliche Mozartsängerin Frau Kallensee (Bastienne und Gärtnerin) und Frau Porst (Bastien und Serpetta). Auch die Herren Bartram, Ulrici, Liebeskind, Kietzmann und Kase waren würdige Vertreter ihrer Rollen. Bei dieser Gelegenheit sei zugleich der übrigen hervorragenden Kräfte unseres Opernpersonals, der Frau Morny und der Herren Welt-

Digitized by Google

linger und Wuzél, gedacht, die bei Gelegenheit eines von glänzendem Erfolge begleiteten Gastspiels der Madame Cahier in Verdi's Aïda wieder ausgezeichnetes leisteten.

Dr. Brede

KÖLN: Immer lauter und eindringlicher werden die sehr berechtigten Klagen über den Tiefstand der Kölner Oper, während man aus den Dispositionen der Theaterdirektion Max Martersteig den höchst bedenklichen Schluss auf ein künftiges weiteres Sinken des künstlerischen Niveaus der städtischen Bühnen ziehen muss. Das nicht einmal eine Mozartfeier für geboten erachtende Repertoire ist ein geradezu klägliches. Von den wenigen noch aus der Hofmannschen Zeit verbliebenen guten Kräften lässt man eine nach der anderen von dannen ziehen; durchaus ungenügende, unter dem neuen Regime nach Köln gekommene Leute werden, entgegen aller besseren Einsicht, trotz des ablehnenden Urteils von Publikum und Kritik, weiter engagiert; dann aber sucht die Theaterleitung unter den massenweise gastierenden Mitgliedern recht bescheidener kleiner Provinzbühnen die neuen Stützen unseres, vordem bekanntlich eine führende Position behauptenden Kunstinstituts. Paul Hiller

LEIPZIG: Wie es wohl kaum anders zu erwarten war — man sehe den Leipziger Bericht auf Seite 218 im vorjährigen 15. Hefte dieser Zeitschrift —, hat die nebenamtliche Direktionsführung des vielbeschäftigten Prof. Arthur Nikisch eine künstlerische Gesundung der hiesigen Opernzustände nicht herbeiführen können. Das Orchester spielte präziser, und auf der Bühne herrschte etwas sinngemässere Bewegungsruhe, wenn Herr Nikisch am Dirigentenpulte stand oder auch nur von der Loge aus aufmerkte, — im übrigen aber, und so ganz besonders mit dem Ensemble der Gesangskräfte hat ein weiteres Verkümmern der hiesigen Oper stattgefunden, und so ist es denn wohl erklärlich, dass Arthur Nikisch seine Stellung als Operndirektor der Leipziger städtischen Bühnen zum ersten April — aus Gesundheitsrücksichten — aufgibt. Arthur Smolian

PETERSBURG: Die Karnevalswoche bildet den Abschluss unserer Wintersaison. Während der grossen Fasten finden bekanntlich in den Hoftheatern nur die französischen Schauspiel-Vorstellungen statt, während Oper, Ballet und russ. Schauspiel geschlossen sind. In dieser Zeit konkurrieren zwei italienische Opern-Stagionen: im „Kleinen Theater“ Direkt.: Guidi) und im Konservatorium (Dir.: Fürst Zeretelli). Im „Kleinen Theater“ sind die männlichen Hauptrollen vertreten durch Sänger wie Battistini, Anselmi, Fiegner, Brombaro; die weiblichen mit Sigrid Arnoldson, Olympia Boronat und Lina Cavalieri; ein gutes Orchester von Pagani geführt — konnte es da Wunder nehmen, wenn das Theater allabendlich überfüllt und der Enthusiasmus des Publikums bis zu ungeahnten Dimensionen für die Gesangssterne zum Ausdruck kam? Nicht minder geräuschvoll äusserte sich das Entzücken der Petersburger im Konservatorium, wo in erster Reihe der Bariton Titta Ruffo und die phänomenale Koloratursängerin Maria Galvany de Tejada die Sympathieen der Hörer gewonnen haben. Bernhard Wendel

STRASSBURG: Aus dem — fast möcht' ich sagen — „lecken Danaidenfass“ unseres Opernbetriebs ist nicht viel zu schöpfen: eine mässige „Ring“-Aufführung auf vier Wochen verzettelt, und zum Karneval, statt eines fein-komischen, der Bühne würdigen Werkes — „Tata-Toto“! Dr. G. Altmann

STUTTGART: Ein Ereignis von der allergrössten Bedeutung war die lang entbehrte Tristanaufführung mit Ernst Kraus und Frau Mottl, die als erste dramatische Sängerin unserer Bühne zur Zierde gereichen würde und hoffentlich wird. Sehr hübsch und eindrucksvoll gestaltete Dr. Löwenfeld den neueinstudierten „Barbier von Sevilla“. „Flauto solo“ wird einem immer lieber, je öfter man es hört. Ernst Kraus als Evangelimann hatte verdientermassen keinen Zuspruch: wir sind keine Provinzler, die dem Tenoristen in jeder Rolle zujubeln. Dr. Karl Grunsky

Digitized by Google

WARSCHAU: Die bevorstehende Theaterreform ist leider — in den bisher noch immer unsicheren Zeiten — bis jetzt nicht zustande gekommen. Ob die Theater in die Stadtverwaltung übergehen oder ob sie immer noch von den bureaukratischen Mächten in St. Petersburg abhängig bleiben werden, ist noch nicht entschieden. Trotzdem arbeitet der jetzige Oberregisseur Chodakowski tüchtig, um mit den hiesigen Kräften soviel wie möglich gutes und neues zu schaffen; es werden wenigstens jetzt fast alle Opern polnisch, nicht italienisch gesungen. — Nach Wolf-Ferrari's „Neugierigen Frauen", die noch im Dezember v. J. — jedoch ohne besonderen Eindruck — in Szene gingen, hat als letzte polnische Neuheit die Oper „Marie" von R. Statkowski einen wahren Erfolg erzielt. Der besonders im zweiten und dritten Aufzug effektvolle Text, die an reizvollen Melodieen und Volksweisen reiche, kunstvolle und prächtig instrumentierte Musik verdienen uneingeschränktes Lob. Die Aufführung mit Frau Zboińska und den Herren Dygas (Tenor), Tarnawski und Chodakowski war sehr gut.

Heinrich v. Opieński

KONZERT

ANTWERPEN: In der Karnevalszeit herrscht Ruhe im Konzertsaal. Nur die Gesellschaft „Nouveaux Concerts" bescherte uns einige ganz hervorragende Abende: so einen Liederabend von Lula Gmeiner, die weniger durch aussergewöhnliche Stimmmittel, als durch ihren schönen Vortrag begeisterte; ferner einen Quartettabend der hier so beliebten Böhmen, die im Verein mit dem Klarinettisten Mühlfeld, der selbst für belgische Verhältnisse Bewunderung erregte, Mozarts und Brahms' Quintette ganz herrlich zu Gehör brachten. Endlich vermittelte uns diese Gesellschaft die Bekanntschaft mit dem Dirigenten und Komponisten seiner fünften Symphonie, Gustav Mahler. Für ersteren konnte man sich, namentlich nach der eigenartigen Auffassung der Freischützouvertüre, begeisteren, für letzteren nur teilweise Interesse gewinnen. Der gefeierte Gast dieses Abends war d'Albert.

A. Honigsheim

BERLIN: Siegfried Ochs an der Spitze seines Philharmonischen Chores führte vier Kantaten von Bach auf: „Christ lag in Todesbanden," „O Ewigkeit, du Donnerwort", „Du Hirte Israel" und „Nun ist das Heil." Es war eine herrliche Aufführung, in die selbst Ludwig Hess mit seinem vordringlichen Tenor nur eine vorübergehende Störung hineintrug. Die andern Solisten: Maria Philippi (Alt) und Felix von Kraus (Bass) fügten sich stilvoll in das Ganze ein. Chor und Orchester zeigten sich auf der Höhe der Aufgabe; namentlich der letzte Chor mit seinem Riesenaufbau klang geradezu überwältigend. — Der 7. Symphonieabend der Königl. Kapelle unter Weingartner brachte ausser Wagners Faustouvertüre und Siegfried-Idyll, einer Haydnschen Symphonie in D-dur und Beethovens Leonoren-Ouvertüre No. 3 als Novität eine Humoreske für grosses Orchester: Sir John Falstaff von Hugo Kaun. Das Orchester ist modern behandelt, bevorzugt die Bläser. Man hört aus manchem Motiv die grotesk gespreizte Behäbigkeit des Titelhelden heraus, auch wohl das Kichern der ihn hänselnden Weiber; sonst aber vermag man ohne eine erklärende Richtschnur dem Gedankengang des Autors nicht recht zu folgen, denn rein musikalisch entwickelt sich der Satz nicht. Böse Kakophonieen wirken mehr erschreckend als humoristisch. — Das letzte Nikisch-Konzert, in dem Frau Carreño Griegs a-moll Konzert mit der ihr eigenen Verve spielte, führte nur Bekanntes vor: Schuberts Rosamunden-Ouvertüre, Wagners Siegfried-Idyll und Beethovens Eroica-Symphonie. — Unter den zahllosen Solisten-Konzerten nimmt der Liederabend von Ernestine Schumann-Heink eine ganz exzeptionelle Stellung ein. Das gewaltige Erda-Organ klang wundervoll. Die Sängerin wusste in Schumanns Frauenliebe und -leben, in der saphischen Ode von Brahms bei aller Grosszügigkeit des Vortrags

Digitized by Google

doch die Gewalt ihres Alts so zu mässigen, dass sie im Empfindungsgebiet der zarten Lyrik blieb. E. E. Taubert

Felix Weingartner liess durch das Waldemar Meyer-Quartett sein drittes Streichquartett spielen und beteiligte sich an seinem Sextett persönlich als Klavierspieler; beide Werke sind früher eingehend gewürdigt worden; dazwischen sang Auguste Bopp-Glaser Lieder von Weingartner. — Dr. James Simon veranstaltete mit Alfred Wittenberg einen Sonatenabend, an dem Mozart, Brahms, Beethoven, kein modernes Werk geboten wurde! — Zweimal spielte das Böhmische Quartett, beidemal unter Zuziehung von Artur Schnabel; das letztemal vertrat Kammermusikus Koenecke den erkrankten Bratschisten Nedbal; die versprochenen neuen Werke (Juons a-moll Quartett, Novaks Klavierquintett und Weingartners Streichquintett) wurden in letzter Stunde durch bewährte Repertoirenummern ersetzt! — Sehr erfolgreich führte sich das neugegründete Russische Trio ein: Vera Maurina hat sich dazu mit dem Geiger Michael Press und Josef Press (Cello) vereinigt; sie spielten ausser Juons wertvoller Violinsonate das erste Trio von Arensky und das hier fast zu häufig gebotene von Tschaikowsky. — Letzteres brachten auch Florian Zajic und Heinrich Grünfeld mit Eugen d'Albert zum Vortrag; dieser trug dabei auch die wertvolle Fuge aus seiner Sonate op. 10 und seine reizvollen Bagatellen op. 29 vor. — Graf Bolko v. Hochberg liess durch den Pianisten Dr. Felix Rosenthal und die Kammermusikvereinigung des Breslauer Konservatoriums (Herren W. Pieper, Kappelsberger, Silhavy, Foerstel) sein Streichquartett op. 22, sein Klaviertrio op. 35 und sein noch ungedrucktes Klavierquartett in b-moll vorführen; auch wer, wie Referent, die Art, wie der Graf komponiert, für veraltet hält, wird ihn doch als ernsten Künstler einschätzen müssen. Am wertvollsten erschien mir das Klavierquartett, echt klassisch der Satz des Streichquartetts. — Einen Studienabend veranstaltete der Geiger Alexander Sebald: als Hauptnummer bot er vier der meist dreistimmigen Studien von H. W. Ernst, die auch bei kaum möglicher vollendeter Wiedergabe keinen musikalischen Genuss bieten können. — Vorteilhaft führte sich der Geiger Silvio Floresco ein; sein Ton ist herrlich; er spielte u. a. mit Begleitung des Philharmonischen Orchesters Bruchs zweites Konzert. — Mit demselben Orchester konzertierte der kleine Geiger Franz von Vecsey, der noch nicht zur Ruhe zu kommen scheint; er spielte sogar das Konzert von Brahms und zwar für sein Alter bewunderungswert, blieb ihm freilich sonst manches schuldig. — Das Holländische Trio veranstaltete ein Konzert mit dem Philharmonischen Orchester, wobei es zusammen Beethovens Tripelkonzert bot. Der Geiger van Veen wiederholte das rekonstruierte Violinkonzert in g-moll von Bach, der Pianist Bos brachte Mozarts B-dur Konzert (Köchel No. 238) zu Ehren, der Violoncellist van Lier erfreute durch Haydns D-dur Konzert. — Dasselbe Trio war auch an einem Beethovenabend beteiligt, spielte dabei das Es-dur Trio op. 70 und begleitete eine grössere Anzahl der von Beethoven bearbeiteten schottischen Lieder, die von Clara Erler, Julia Culp, Carl Dierich und Alexander Heinemann gesungen wurden. — Die norwegische Sängerin Theodora Salicath, deren Vortrag interessiert, brachte sich in Erinnerung; ihre Konzertpartnerin Ivy Angove bestach mehr durch ihr Äusseres als durch ihr Violinspiel. Bruno Hinze-Reinhold sass am Klavier und spendete gehaltvolle Solovorträge. Wilhelm Altmann

Die Unbill der Witterung macht sich überall fühlbar: Ausfälle, Verlegungen, Absagen über Absagen. Zu erinnern wäre an einen Liederabend von Jane Arctowska, die aus „Gröndahl“ und jüngeren „Franzosen“ ein interessantes Programm zusammengestellt hatte. Was sonst stimmlich an ihr ist, bedeutet leider nicht viel. Kehlig und unfrei hat das Organ weder Kraft noch künstlerischen Timbre. Und vom Vortrag in unserem, ehrlichem Sinne, kann weder im Guten noch im Schlimmen die Rede sein.

Digitized by Google

— Schliesslich stelle ich fest, dass Günther Freudenberg auch einen Klavierabend gegeben hat. R. M. Breithaupt

Der Baritonist Hans Vaterhaus dokumentierte keine geringe Intelligenz und hat auch ziemlich viel gelernt. Seine Stimme ist angenehm. Die mit ihm konzertierende Sopranistin Elisabeth Goetze bringt keine Qualitäten mit, um ihr Auftreten zu entschuldigen. Als dritter im Bunde liess sich der Pianist Fritz Niggli hören. Er ist ein zu beachtender, gediegener Musiker, dem trotz grosser Fertigkeit das virtuose Element fehlt. — Ein vollkommen ausgereifter Künstler ist der Pianist Afred Cortot. Bei seinen Vorträgen überwiegt der Verstand, dem Herzen wird wenig geboten. Besonders Chopin verlangt mehr persönliche Auffassung. — Eine ganz andere Meinung gewann ich von der Pianistin Marianne Brünner. Wer die Lisztsche h-moll Sonate so ausdrucksvoll mit charakteristischer Ausarbeitung der Themen wiedergeben kann, ist ungewöhnlich hervorragend. Sehr akzeptabel ist auch ihre Schwester Steffi Brünner, deren heller Sopran eine gewisse Schärfe durch strenge Selbstkritik verlieren könnte. — Zu hart bearbeitet Georg Gundlach das Klavier. Besondere Vorzüge sind nicht zu erwähnen. — Der unter Eduard Goettes Leitung stehende St. Ursula-Kinderchor (genannt Frauenchor!) ist für die Öffentlichkeit nicht reif. „Lützows wilde Jagd" für Frauenchor à cappella ist eine Geschmacklosigkeit. Von den zahlreichen Solisten war Christian Hansen trotz vieler Fehler der annehmbarste. Hermine Galfy zeigte Reste ehemaliger Kunst. — Unleugbares starkes Talent hat die Pianistin Wera Tschernetzka. Sie spielt sehr energisch, vielleicht zu massiv, sucht besonders durch Interpretation zu imponieren, der ich jedoch nicht durchwegs beipflichten konnte. — Recht erfreulich war das Debüt der jugendlichen Klavierspieler Tala und Harry Neuhaus. Dem B-dur Konzert von Brahms blieb Tala Neuhaus geistig noch vieles schuldig. Auch ihr Bruder liess wirkliches Erfassen der Musik vermissen, wenn er auch in Chopin's f-moll Konzert manchen für die Zukunft Gutes versprechenden Lichtblick zeigte. Das Orchester stand unter der Leitung von Otto Marienhagen, dem man so recht den routinierten Orchestermusiker anmerkt, der weiss, was das Orchester braucht. — Recht unrein sangen Lissi Kurz (Sopran) und Hermann Weissenborn (Bariton) Duette von Cornelius und Dvořák. Sie müssen beide noch viel lernen. Charles Bünte und Clemens Schmalstich eröffneten das Konzert mit zierlicher und routinierter Ausführung einer Mozartschen Sonate für zwei Klaviere. Nach feinerer Phrasierung suchte ich vergebens. — Die Mezzosopranistin Nanny Meren ist mit ihrem Studium noch lange nicht fertig. Stimme nicht übel. Der Cellist Werner Düwell spielt im höchsten Grade korrekt, die linke Hand ist zuverlässig, Bogenführung sehr lobenswert, dem Vortrag fehlt aber Reiz, er ist pedantisch. Den ersten Satz des h-moll Konzerts von Romberg bemeistert er nicht genügend für die Öffentlichkeit. — Eine Altistin von Bedeutung ist Theodore Bandel. Die Stimme, die wundervoll und metallisch klingt, ist bestens gepflegt; in den tiefen Registern könnte die Tongebung freier sein. — Ausser sehr hellem, etwas scharfem Sopran besitzt Gerda Danielson nichts zu ihrer Empfehlung als Sängerin. — Eine tüchtige Künstlerin ist Lydia Hollm, deren wohlgebildeter Sopran aber für den „Erlkönig" nicht ausreicht. In lyrischen Gesängen zeigte sie viel Geschmack. Der Pianist Franz Manthey spielt steif, schwerfällig, maniriert, technisch unvollkommen. — Louis Edger, ein jugendlicher Pianist, befindet sich noch in seiner Sturm- und Drangperiode. Doch zeigt er schon viel Verständnis, er bedarf aber noch der Abklärung, wie auch die Technik etwas glänzenderer Politur. Als Novität spielte er eine Ballade op. 16 von J. V. da Motta. — Die Sopranistin Grete Fritsch debütierte mit entschiedenem Glück. Die helle Stimme hat gute Tragkraft. Sie singt mit Gefühl, spricht sehr deutlich und berechtigt, da sie noch jung ist, zu schönen Hoffnungen. Arthur Laser

Digitized by Google

BREMEN: Eine bedeutsamere Neuheit brachte unsere Philharmonie in der symphonischen Tondichtung „Frühling, ein Kampf- und Lebenslied“ von unserm durch sein „Worpswede“ auch weiteren Kreisen bekannt gewordenen Paul Scheinpflug. Das in grösstem Rahmen angelegte Werk folgt den Bahnen von Richard Strauss, strebt aber nach grosszügigerer Melodiebildung, die freilich in der Erfindung kaum hinreichend bedeutende Eigenwüchsigkeit besitzt. Es redet eine vielfach interessante und charakteristische, aber noch nicht ganz ausgereifte, oft überkühne und nach Absonderlichem trachtende Tonsprache. Die unter Panzners Leitung glänzend herausgearbeitete Uraufführung wurde recht beifällig aufgenommen. Am 5. d. M. fand der letzte der ausgezeichneten fünf Kammermusikabende statt, mit denen uns auch in diesem Winter unser Skalitzky und seine Berliner Genossen Georg Schumann, Dechert und Gebrüder Müller hoch erfreuten. Auch unser heimisches Quartett — Kolkmeyer, Scheinpflug, Pfitzner, Ettelt und am Klavier Bromberger — hat sich in seiner neuen Zusammensetzung trefflich entwickelt. Nicht unerwähnt bleibe endlich der erfolgreiche Liederabend Helene Berards.

Gustav Kissling

FRANKFURT a. M.: Zweimal gelangte Liszts „Heilige Elisabeth“ zur Aufführung, diesmal in Konzerten des Museums, das sich hierfür einen recht tüchtigen Chor zusammengestellt hatte. Die Hauptsolisten: Johanna Dietz (bei der Wiederholung Anna Kappel), Frau Reuss-Belce und Louis de la Cruz-Frölich (Paris) traten auch wirkungsvoll für das Oratorium ein, dessen Reize freilich nach 4 Jahrzehnten etwas abgeblasst scheinen. Bachs Matthäuspassion, vom Cäcilienverein wiedergebracht, berührte uns in ihrer ernsten Grösse zugleich so frisch, als sei sie eben erst geschaffen. Sie erklang diesmal in einer Kirche, wo sich auch die vom Komponisten beabsichtigte räumliche Gegenüberstellung des ersten und zweiten Chores durchführen liess. Das ist besonders für die Einleitungsnummer, die gleich den dramatischen Charakter des Werkes betont, nicht unwesentlich. Ernestine Schumann-Heinks Auftreten bildete das Hauptereignis im letzten Opernhauskonzert. In einem Kammermusikabend des Museums, an dem auch Alexander Siloti seine Meisterschaft am Flügel neu betätigte, wurde das Gedächtnis des hingeschiedenen A. Arensky durch dessen wohllautendes Trio op. 32 begangen.

Hans Pfeilschmidt

HANNOVER: Die „Musikakademie“ führte gemeinsam mit dem „Hannoverschen Männergesangverein“ und dem Königl. Orchester Berlioz' „Faust Verdammung“ unter Leitung von Josef Frischen auf. Der imposante, annähernd 500 Mitwirkende zählende Tonkörper brachte die Schönheiten des Werkes imponierend zur Geltung. Solisten waren Rose Mac-Grew sowie die Herren Scheuten (Faust) und Moest (Mephisto). — Im siebenten Abonnementskonzert der Königl. Kapelle kam unter Doebbers Leitung Siegmund von Hauseggers „Barbarossa“-Symphonie höchst eindrucksvoll zur erstmaligen Aufführung. Ausserdem wurde Beethovens „Neunte“ in befriedigender, aber nicht gerade begeisternder Weise vorgeführt. — Unter der grossen Anzahl der Solistenkonzerte erregte das von Aïno Ackté besonderes Interesse, aber weniger wegen ihrer Leistungen, als wegen des ihr voraufeilenden Rufes als Stern allererster Grösse, den sie jedoch nur bedingungsweise rechtfertigte.

L. Wuthmann

KÖLN: Das zehnte Gürzenich-Konzert brachte als Brahmsabend das Schicksalslied, das Konzert für Violine und Violoncell, die von Fritz Steinbach ganz herrlich ausgestaltete dritte Symphonie und Lieder. Pablo de Casals bot im Doppelkonzert, bei dem der einheimische Bram Eldering sein trefflicher Partner war, und mit Bachs C-dur-Suite ausserordentlich schöne Leistungen. Mit einer Lieder-Gruppe ersang sich die Kölnische Sopranistin Carola Hubert einen sehr ehrenvollen Erfolg.

Paul Hiller

Digitized by Google

LEIPZIG: Mitten zwischen dem neunzehnten Gewandhauskonzert, das mit schönen Darbietungen der Ouvertüren zu „Anakreon" (Cherubini) und „Manfred" (Schumann) und der B-dur Symphonie von Beethoven auch des letztgenannten Meisters Es-dur Klavierkonzert in besonders fesselnder Ausführung der beiden letzten Sätze durch Alexander Siloti gebracht hatte, — und dem zwanzigsten, bei dem vornehm-kunstreiche Gesangsvorträge der Frau Charles Cahier (Didoszene von Berlioz und altitalienische Lieder) von sehr wohlgelingenden Interpretationen der Lisztschen symphonischen Dichtung „Die Ideale" und der drei Orchestersätze „Liebesszene", „Fee Mab" und „Fest bei Capulet" aus Berlioz' „Romeo und Julie" umrahmt wurden, gab es als 10. Philharmonisches Konzert (Winderstein-Orchester) einen vom Komponisten geleiteten Richard Strauss-Abend, der vornehmlich mit den Wiedervorführungen von „Don Juan" und „Tod und Verklärung" und mit einigen von Paul Knüpfer vorgetragenen Liedern lebhaft-begeistertem Interesse begegnete. Das schöne Basslied mit Orchester „Das Tal" kam nicht recht zur Geltung, wohl aber ein sehr schönes Manuskriptlied mit Klavier „Im Spätbot", während das Guntramvorspiel nur wenig interessierte und ein merkwürdig gewaltsam deklamiertes, klangbrummiges Manuskriptlied mit Orchester „Der Einsame" verwundertes Kopfschütteln wachrief. Lebhaften Zuspruch und grossen Erfolg hatten ein Abschiedskonzert des Böhmischen Streichquartetts (mit Brahms' G dur Sextett, Haydns Kaiserquartett und Dvořáks A-dur Sextett als Programm), ein Volksliederabend von Helene Staegemann, ein Walzerabend (Brahms, Chopin, Schubert und Joh. Strauss) von Isadora Duncan und ein vierter Liederabend von Sven Scholander, und nach allen diesen längst anerkannten vortrefflichen Spezialitäten stellte sich der junge Russe Leonid Kreutzer mit einem eigenen Klavierabend (Bach, Beethoven, Chopin und neu-russische Komponisten) den hiesigen Kunstfreunden als ganz hervorragend beanlagter und der vollen Meisterschaft nahegekommener Pianist der Zukunft vor. Arthur Smolian

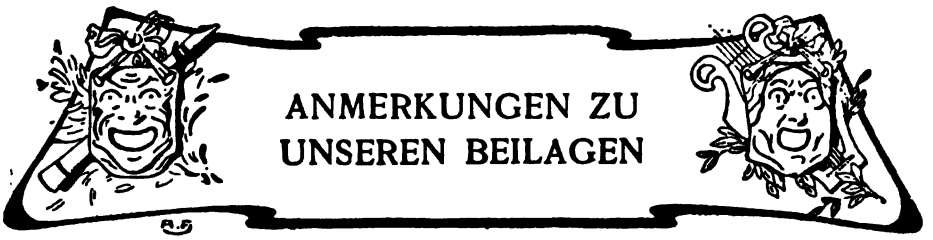
STRASSBURG: Beethovens „Missa" erlebte unter Münch eine achtbare Aufführung; das „Frankfurter Vokalquartett" nicht so ganz exakt. In zwei Solistenkonzerten (des Strassburger Konzertbureaus) hörte man Dohnányi trefflich in Brahms' B-dur Konzert, die entzückende belgische Sopranistin Buisson und den markigen Bariton Leydström, ferner Aïno Acté, glänzende Sängerin mit manchmal etwas zuviel Metall, Gretchen mit Patchouli. Der Organist Rupp veranstaltete einen Orgelabend, in dem die Karlsruherin Klupp-Fischer einen schönen, nur zu opernhaften Sopran zeigte. Im Abonnementskonzert dirigierte Colonne aus Paris Berlioz' „Phantastique" ebenso packend wie Wagners Meistersingervorspiel, ein Napoleon des Orchesters. De la Cruz-Frölich besitzt einen jugendlich-blühenden Bariton. Dr. G. Altmann

WIESBADEN: Die Zyklus-Konzerte im Kurhaus haben bereits ihren Abschluss gefunden. Kapellmeister Afferni erwarb sich im Laufe der Saison die allgemeinen Sympathieen des Publikums. In Liszts „Préludes" und Brahms' F-dur-Symphonie zeigte er seine und seiner Kapelle Kunst zum Schluss nochmals in glänzendstem Licht. Gabrilowitsch entzückte mit dem Vortrag von Schumanns Klavierkonzert — trotz der erdrückenden Konkurrenz, die ihm aus dem kurz vorhergegangenen Auftreten d'Alberts im Hoftheaterkonzert erwuchs: denn dessen Wiedergabe von Brahms' B-dur Konzert war ein Erlebnis und die Grosstat der heurigen Saison. — Als sonstige beachtenswerte und neuere Talente sind zu signalisieren: der Cellovirtuos Schildbach, der (in Dvořák's Konzert) bravouröse Technik und vornehmen Stil bekundete, und die Pianistin Elly Ney, die zwar noch etwas jugendwild dreinfährt, aber entschieden genialische Begabung verrät.

Otto Dorn

Wegen Raummangels mussten für das nächste Heft zurückgestellt werden die Berichte: Düsseldorf, London (Oper); Brüssel, Chicago, Königsberg, London, Petersburg, Stuttgart, Yokohama (Konzert).

Digitized by Google



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Von den beiden reizenden Jugendbildnissen des Meisters, die unsere Beilagen eröffnen, ist das eine (links) die Wiedergabe einer Lithographie von C. Molle; für das andere (rechts), das den Künstler im Alter von 11 Jahren darstellt, diente uns ein Steindruck von Villain als Vorlage. — Das hübsche Porträt des 13jährigen am Flügel sitzenden Liszt ist nach einer ungemein seltenen Lithographie von Leprince aus dem Jahre 1824 gefertigt. — Die drei folgenden Porträts stammen aus späteren Lebensepochen des Meisters. Da ist zunächst eine Wiedergabe des Stiches von C. Gonzenbach nach der wundervollen Zeichnung von Wilhelm Kaulbach, dann ein interessantes Bild aus dem Jahre 1856 nach einer Lithographie von Kriehuber, endlich Liszt im Alter nach einer Pariser Photographie.

Es folgt eine Nachbildung des charakteristischen Liszt-Medaillons von A. Bovy 1840. — Für das Liszt-Denkmal in Weimar, mit dessen Ausführung später der Münchner Bildhauer Hermann Hahn betraut wurde, war seinerzeit ein Wettbewerb ausgeschrieben worden. Wir führen unsern Lesern einen der damals nicht zur Ausführung gelangten Entwürfe, der uns in seiner edlen Einfachheit besonders gelungen erscheint, im Bilde vor. — Hieran schliesst sich die Reproduktion von Liszts Totenmaske.

Aus der schier unübersehbaren Fülle von Liszt-Travestieen bringen wir zwei originelle Blätter: eine Pariser Karikatur von A. Lorentz, „Litz“ als Krieger darstellend, der aber trotz seines gewaltigen Säbels nur Sechzehntelnoten besiegt und nur Klaviere erschlagen habe! Über die andere Karikatur „Im Konzertsaal“ vgl. den Artikel Dr. Münzers in diesem Heft.

Das Doppelblatt „Eine Matinée bei Liszt“ ist die Nachbildung einer prächtigen Lithographie von Kriehuber.

Es folgen zwei Porträts der Fürstin Wittgenstein: ein Jugendbildnis und eines aus späterer Zeit, das der Meister in Weimar auf seinem Schreibtisch zu stehen hatte.

Mit den drei nächsten Beilagen bieten wir Proben der Hand- und Notenschrift des Künstlers. Über das faksimilierte Lied: „Ach! was ist Leben doch so schwer!“ erfährt der Leser näheres aus dem Artikel Adelheids von Schorn S. 40ff. — Der Adressat des kurzen, psychologisch so interessanten Briefes vom 22. Juli 1869 aus Rom ist uns nicht bekannt. — Die Notenskizze hat uns Frl. Helene Raff in München zur Veröffentlichung freundlichst überlassen.

Unsere Notenbeilage dürfte lebhafteste Aufmersamkeit erregen: gibt sie doch den bisher unveröffentlichten, ursprünglichen Schluss der 2. Ballade in h-moll für Pianoforte. Wir verdanken ihn dem liebenswürdigen Entgegenkommen Prof. Karl Klindworths, dem Liszt das Manuskript der Ballade im Entstehungsjahre 1853 schenkte. In der ursprünglichen Fassung endet das Stück mit einem Stretto, brillant triumphierend. Erst später, während des Stiches, änderte der Meister diesen Schluss und liess die Ballade sanft-beruhigend abschliessen, so wie sie nun allgemein bekannt ist.

Wir werden, um das äussere Bild Liszts zu vervollständigen, eine Anzahl seltenerer Blätter auch dem nächsten Heft beigeben. Es wird uns niemand deswegen böse sein.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107 I.

Digitized by Google



DIE FÜRSTIN WITTGENSTEIN
als Mädchen



DIE FÜRSTIN WITTGENSTEIN
im Alter

Digitized by Google

Digitized by Google

Langs

Singst.

Piano-forte

ist mi

aber sei still, sei

Piano forte
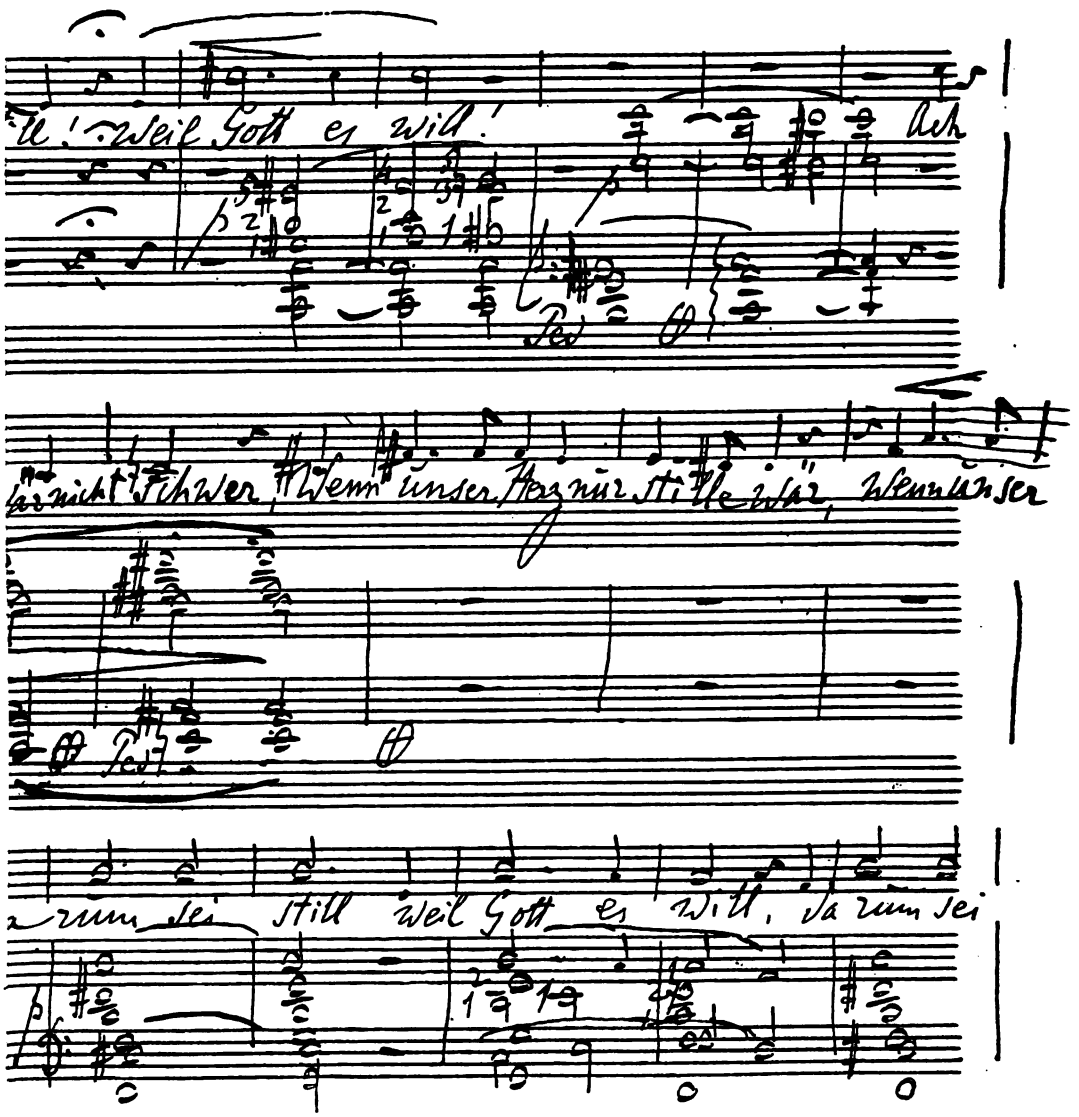
Herz nur still wär. (lang) D

(lang)
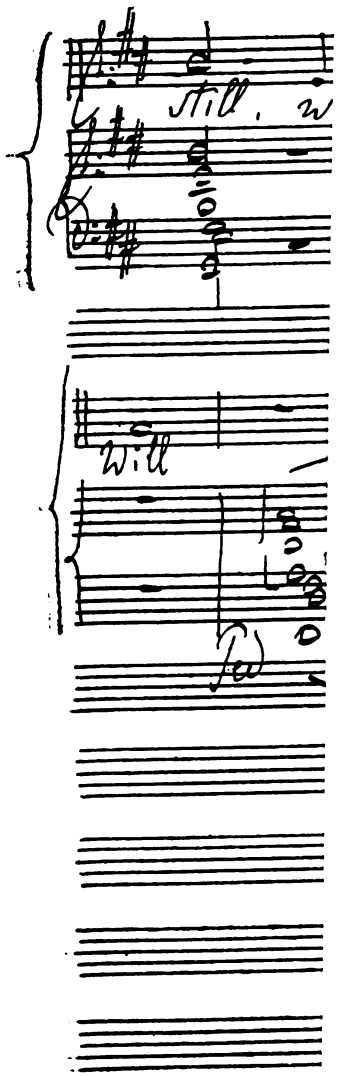


V.

Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Der ursprüngliche, bisher unveröffentlichte Schluss der zweiten Ballade (h-moll)

für Pianoforte
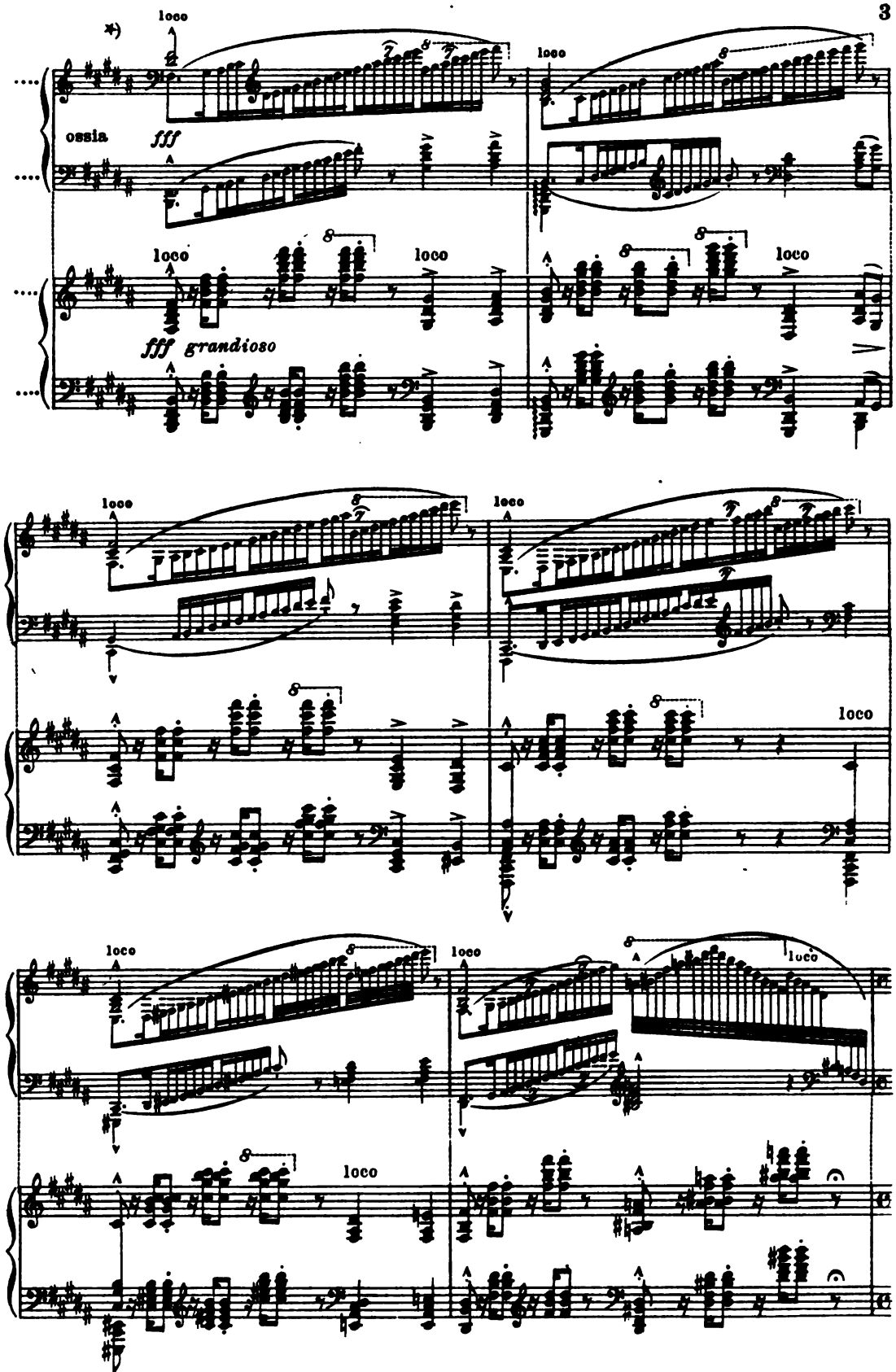
von

Franz Liszt
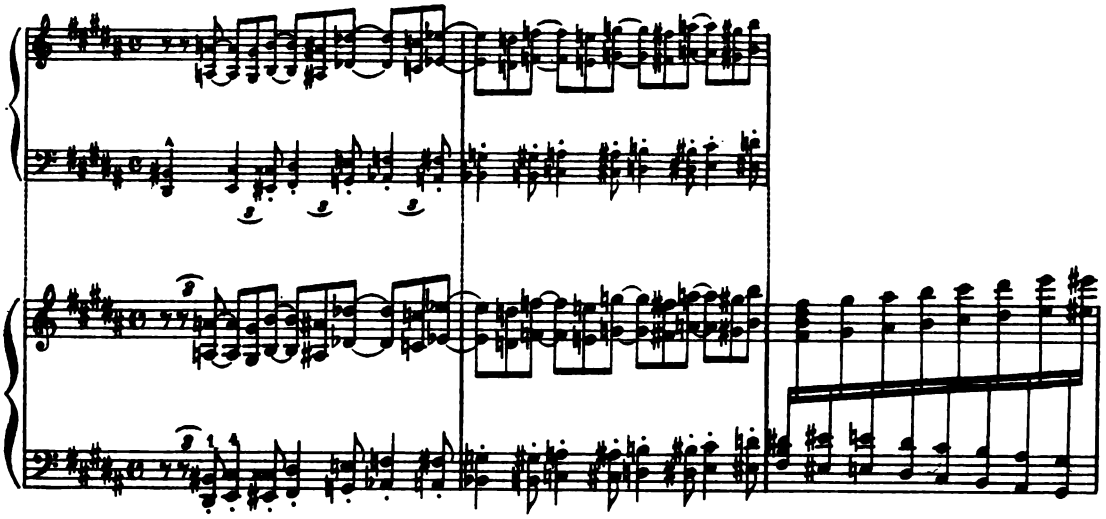


Digitized by Google
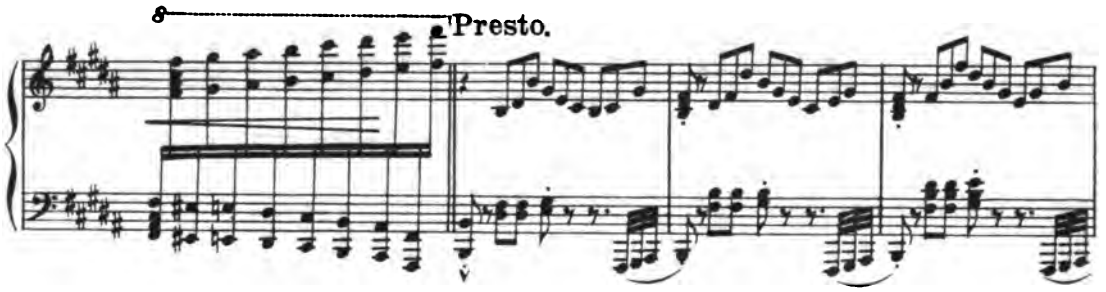
Digitized by Google

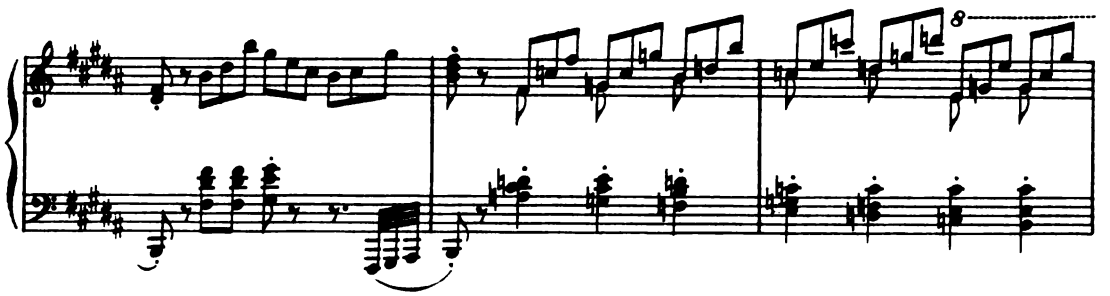


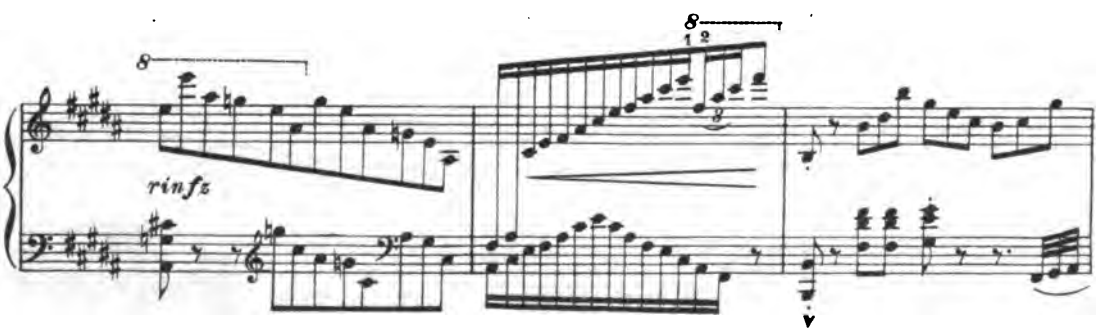
*) Die ersten neun Takte mit freundlicher Genehmigung des Verlages: Fr. Kistner in Leipzig.

Digitized by Google
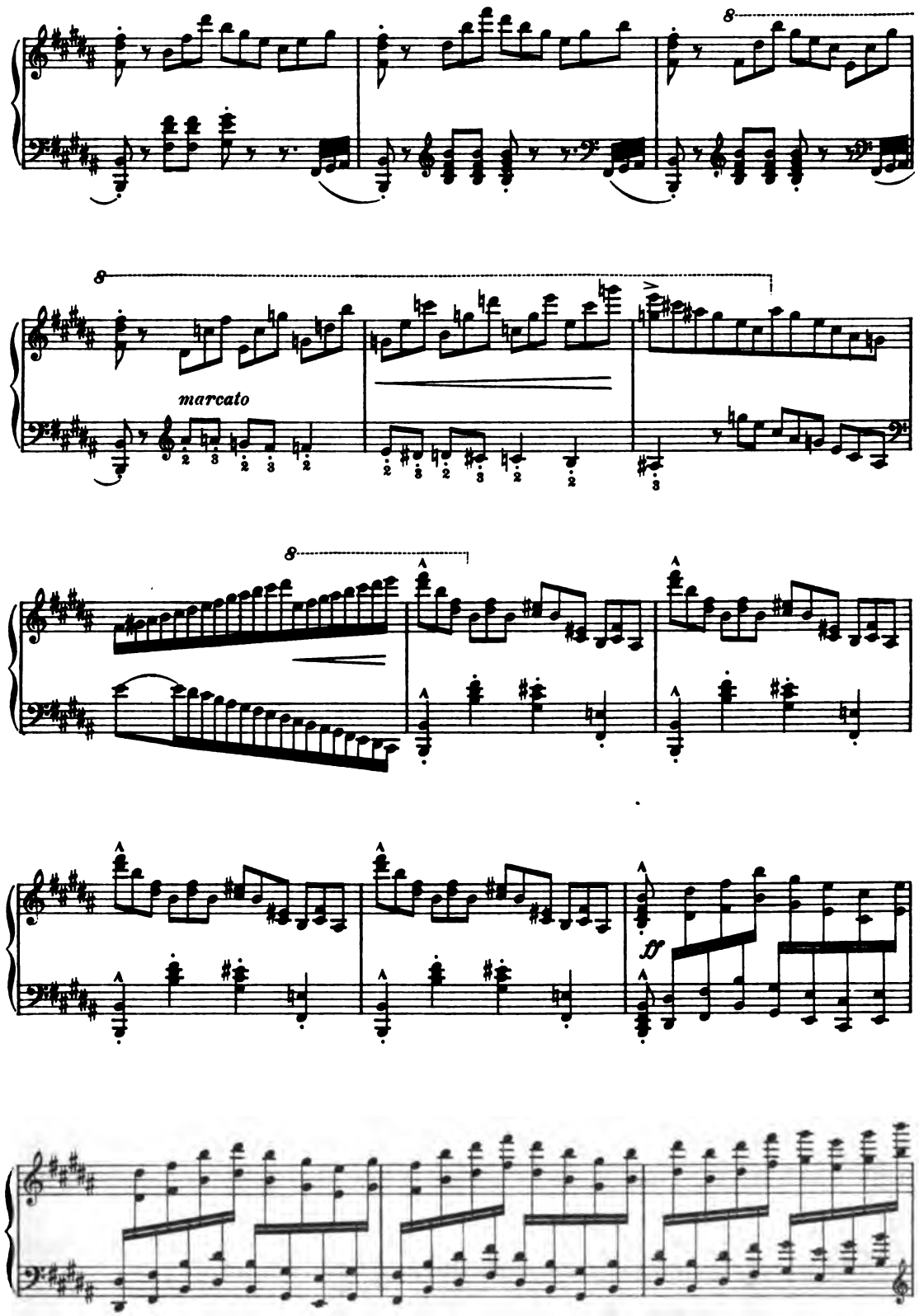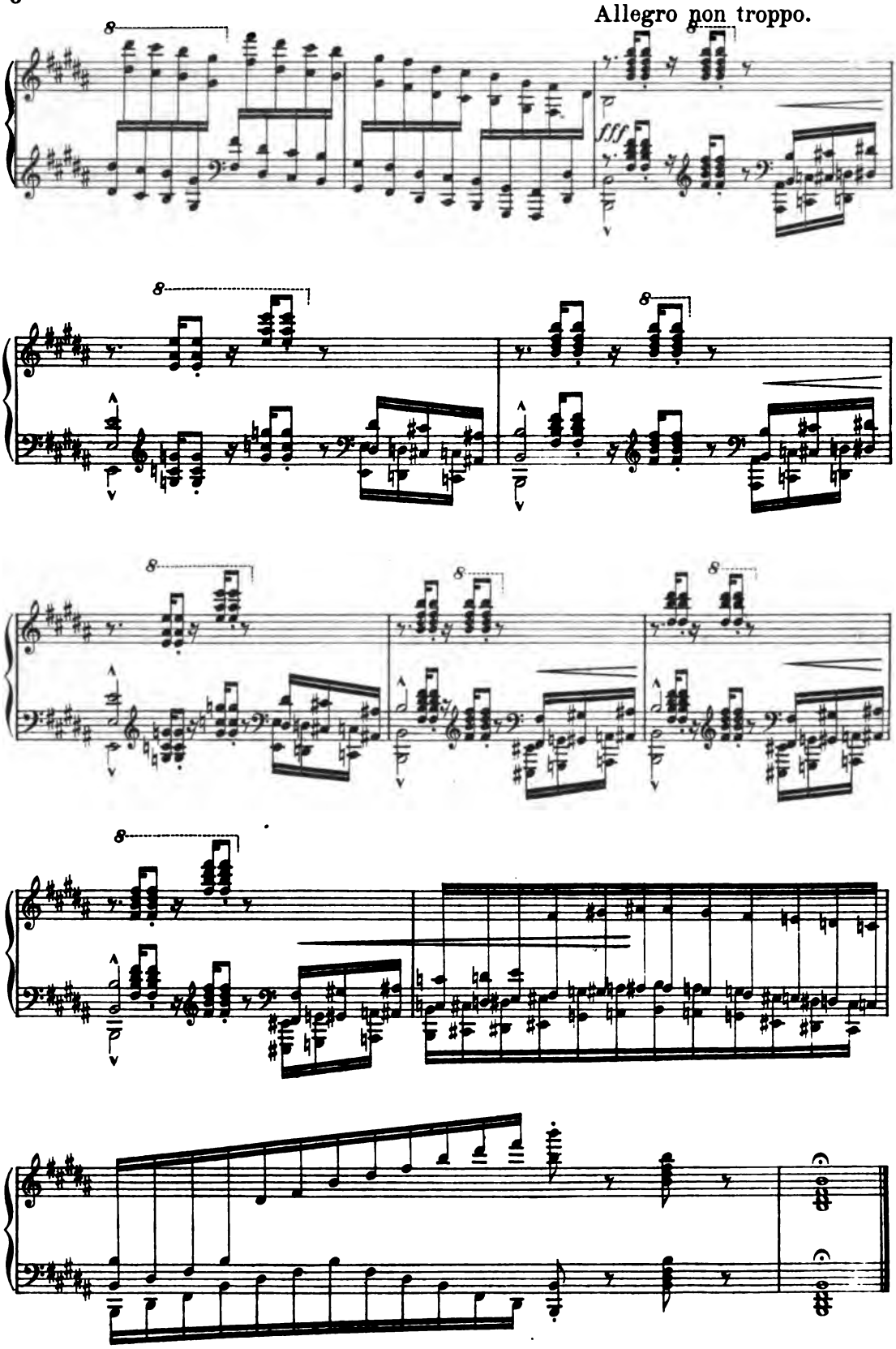








Digitized by Google



Digitized by Google



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

Digitized by Google

Geehrter Herr Musikdirector

Durch mehrmaliges einstudiren
und dirigiren der „Elisabeth"
ist mir das Werk so überwältig
geworden dass ich es am liebsten...
Vergesse. Entschuldigen Sie daher
wenn ich Ihr wohlwollendes Schreiben
nur mit der Bitte beantworte, mich
für ähnliche Angelegenheiten als
abgestorben zu betrachten, und
empfangen Sie die Versicherung der
ausgezeichneten Achtung mit welcher
Ihnen verbleibt freundlichst dankend

22 July 69 Rom. F. Liszt



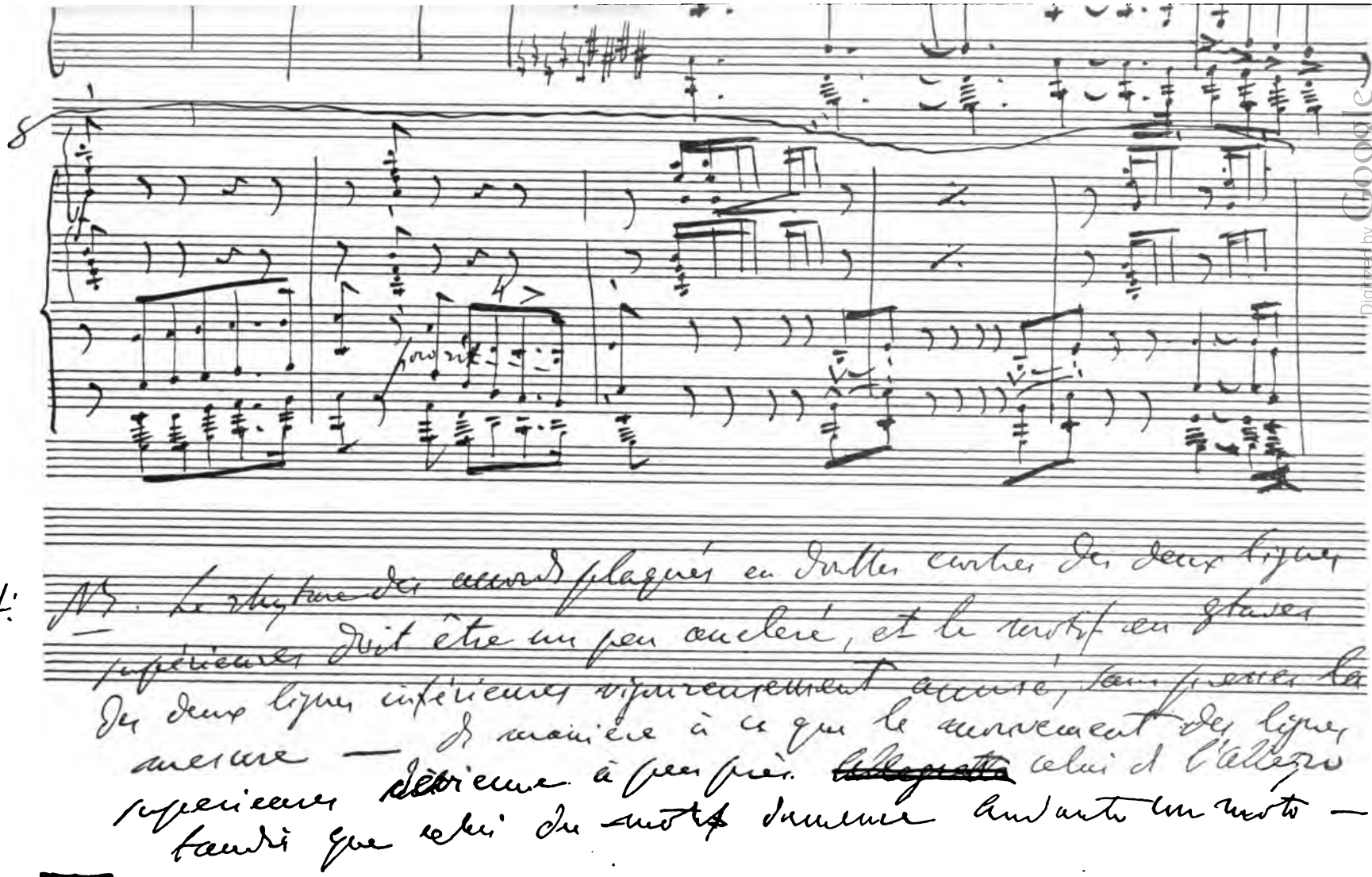
V. 13

EIN BRIEF VON FRANZ LISZT

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



NB. Le rhythme des accords plaqués en double entre les deux lignes supérieures doit être un peu accelerè, et le rendre en staccato
Les deux lignes intérieures légèrement accentuées, sans presser la mesure — de manière à ce que le mouvement des lignes supérieures soit à peu près ~~Allegretto~~ celui d'Allegro
tandis que celui de la mesure suivante un moto —

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE MUSIK

Wir müssen unser technisches Wissen und Können bis aufs Äusserste ausbilden, aber wir dürfen unsere Phantasie, unsern Schönheitssinn, unser Gefühl nicht vernachlässigen, denn ohne das haben wir nichts auszusprechen.

Walter Crane

V. JAHR 1905/1906 HEFT 14

Zweites Aprilheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

Digitized by Google

INHALT

Dr. Albert Schweitzer
Französische und deutsche Orgelbaukunst und Orgelkunst. I.

Rudolf M. Breithaupt
Liszts Klaviertechnik (Schluss)

Dr. Max Arend
Nochmals Glucks Ouvertüre zu „Paris und Helena"

Register zum 18. Band der MUSIK

Besprechungen (Bücher und Musikalien)
Revue der Revueen
Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau)
Kritik (Oper und Konzert)
Anmerkungen zu unseren Beilagen
Kunstbeilagen
Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Digitized by Google



Wenn es wahr ist, dass wir im Zeichen des Verkehrs stehen, so muss doch auch zugestanden werden, dass er nicht allen Gebieten der Kunst in gleicher Weise zu Gute gekommen ist und dass gewisse Erscheinungen einen fast irre daran machen könnten, dass auch die Kunst in das Zeichen des Verkehrs getreten ist. Man kann sich geradezu fragen, ob nicht von dem Verkehr fast ausschliesslich ein gewisses wanderndes Virtuosentum profitiert hat, und ob dabei gerade die lernende Kunst, die in aller Herren Ländern das Beste sich anzueignen sucht, nicht eher zurückgetreten ist? Es will einen fast bedünken, als ob zu Bachs Zeiten die Kunst in gewissem Sinne künstlerischer in ihrer Internationalität war als heute, sofern man damals reiste, um zu lernen und zu lehren, heute mehr ausschliesslich, um sich zu produzieren.

Dass die künstlerischen Grenzwälle trotz der Zeichen des Verkehrs existieren, mehr als man meinen sollte, wird mir jedesmal klar, wenn ich mit einem französischen Organisten von deutschen Orgeln und deutscher Orgelkunst, mit einem deutschen von französischen Orgeln und französischer Orgelkunst rede. Es ist mehr als ein totales Nichtwissen um die Verhältnisse drüben, das hier zu Tage tritt: es ist fast eine Unmöglichkeit, sich beim besten Willen zu verstehen. Es nützt nichts, in Paris für Reger und die andern unserer vielversprechenden jungen Organistengeneration einzutreten, und in Deutschland auf Widor's Orgel-Symphonieen aufmerksam zu machen. Wozu? Regers Werke sind auf der Orgel von Notre-Dame oder auf der von St. Sulpice unausführbar, und Widor's Symphonieen sind auf deutschen Orgeln auch nur mit einer gewissen Vergewaltigung des Wesens und der Anlage des Instruments wiederzugeben.

„Also", sagt jeder Teil, „taugt des andern Orgel nichts". Dabei kennt keiner des andern Orgel. Um dieses Urteilen, bei dem doch nichts herauskommt, in die Wege einer vernünftigen Diskussion zn leiten, die für Orgel und Orgelkunst förderlich sein kann, und um die streitenden Parteien mit einander bekannt zu machen, ergreife ich das Wort, als einer, der durch

Digitized by Google

die deutsche und die französische Schule hindurch gegangen ist, als einer, der durch die Verhältnisse genötigt, seit mehr denn zwölf Jahren auf beiden Orgeln heimisch ist, als einer, der in Paris für deutsche Orgelkunst, in Deutschland für die französische eintritt und der Überzeugung lebt, dass ein Ausgleich zwischen den beiderseitigen Orgeln und Auffassungen kommen muss, und dass mit diesem Ausgleich, mit diesem Durchdringen deutscher nnd französischer Orgelkunst eine neue, ideenreiche und formbeherrschende Periode in der Geschichte des Orgelspiels anbrechen wird. Wenn die Zeichen der Zeit nicht trügen, ist der Augenblick gekommen, von einander zu lernen.

Die schärfere Differenzierung zwischen deutscher und französischer Orgel setzte etwa vor einem Menschenalter ein. Als der alte Hesse die eben vollendete Orgel zu St. Clothilde spielte, fand er sich alsbald auf ihr zurecht und erklärte sie für das Ideal der Orgel, das ihm vorschwebte. Heute dürfte es keinen deutschen Organisten geben, der sich alsbald auf einer französischen Orgel zurechtfände, und keinen französischen, der ohne längeres Vorstudium oder verständnisvolle Hilfe beim Registrieren sich auf einer deutschen hören lassen könnte.

Die Differenzierung rührt von der verschiedenen Art her, wie der Orgelbau in beiden Ländern durch die neuen Mittel, Elektrizität und Pneumatik, beeinflusst worden ist. Der französische Orgelbau blieb mehr konservativ. Die Orgel von St. Sulpice, die bald 50 Jahre alt ist, ist der Typus aller französischen Orgeln geblieben. Der deutsche Orgelbau begab sich auf die Bahn der Erfindungen, nutzte alle technischen Vorteile der Pneumatik aus und gebrauchte die Elektrizität zur Erzeugung unbegrenzter Windmengen und Winddrucke.

Dazu kommt eine rein äusserliche Unterscheidung. In den französischen Orgeln sind die Koppeln und Kombinationszüge ausschliesslich in den Füssen angelegt. Die deutsche Entwicklung führte zum fast ausschliesslichen Gebrauch der Druckknöpfe.

Aber auch das innere künstlerische Prinzip ist verschieden. Das künstlerische Wesen einer Orgel, und noch viel mehr das ganze Wesen der Orgelmusik wird bestimmt durch die Art, wie man auf diesem Instrument vom Piano zum Forte, vom Forte zum Fortissimo gelangt und von letzterem wieder in die Anfangsklangfarbe zurückkehrt. In der deutschen Orgel hat sich das Registerrad oder die Walze durchgesetzt. Sie beherrscht die Orgel, wie das Spiel unserer Virtuosen zeigt; sie beherrscht die Literatur und Komposition, wie es sattsam aus einem Blick in ein neues Werk für Orgel erhellt. Anders gesagt: wir schwellen, indem wir sämtliche Register lückenlos aufeinanderfolgen lassen, so dass sie unterschiedslos auf das Haupt-

Digitized by Google

klavier wirken; wir verzichten darauf, in der Schwellung die künstlerische Individualität der Klaviere zur Geltung kommen zu lassen; wir setzen es als selbstverständlich voraus, dass jede Schwellung zugleich eine Klangfarbenveränderung bedeutet; wir finden uns in die Monotonie, die damit notwendig gegeben ist, dass die Aufeinanderfolge der Stimmen ein für allemal dieselbe ist, nämlich die, welche der Orgelbauer im Registerrad zu realisieren für gut befand; wir schicken uns darein, nicht zu bestimmen, wann wir 16', wann wir 8', wann wir 4' und 2', wann wir Mixturen, wann wir Zungen in die Klangmasse einführen wollen; wir nehmen die ewige Sklaverei des die Walze entwerfenden Orgelbauers auf uns, verzichten auf jede Freiheit in der Durchführung der Steigerung, wo doch Freiheit und Kunst so eng zusammen gehören: dies alles, um dafür in den Stand gesetzt zu sein, durch die einfache Bewegung eines Rades oder eines Trittes die Steigerung zu regieren.

Anders der französische Organist. Er wählt die zweite Alternative. Er verzichtet darauf, mit einer einzigen Bewegung die Steigerung durchführen zu können und schickt sich darein, hierfür eine Mehrzahl von Bewegungen aufwenden zu müssen. Dafür behält er sich aber die Freiheit vor, in jedem Falle die Stimmen sich so zum Fortissimo steigern zu lassen, wie es ihm durch den Charakter der betreffenden Steigerung geboten erscheint.

Die Steigerung auf der französischen Orgel beruht zunächst auf dem An- und Abkoppeln der Klaviere. Dadurch erst kommen die drei Persönlichkeiten, welche die göttliche Trinität der Orgel ausmachen, zur Geltung. Soll dies aber wirklich durchführbar sein, so darf der Spieler nicht darauf beschränkt bleiben, sein II. und III. Klavier (Positif und Récit) zum ersten zu koppeln, sondern er muss die unbeschränkte Möglichkeit haben, jedes Klavier zum Ausgangspunkt zu wählen und die andern darauf zu koppeln. Darum ist in allen französischen Orgeln das I. Klavier, Grand Orgue genannt, zugleich neutrales, leerlaufendes Klavier, Koppelklavier. Die darauf eingestellten Register, also die gezogenen Register des I. Klaviers, erklingen erst, wenn der mit „G. O.", d. h. Grand Orgue, bezeichnete Tritt niedergedrückt wird. Man kann also auf das leerlaufende I. Klavier (Grand Orgue) zuerst das Récit, dann das Positif, dann, durch die Einführung des G. O., das Hauptwerk koppeln, beliebig die Reihenfolge II I III, II III I, I III II, oder die uns geläufige I II III herstellen. Die Möglichkeiten sind vollzählig gegeben.

In der Abkoppelung ebenfalls. Es liegt in dem Belieben des Spielers, ohne von der Hauptklaviatur herunter zu gehen, zuletzt das I., II. oder III. Klavier zu behalten.

Zu jedem Klavier gehört ein „Appel des mixtures et des anches",

Digitized by Google

d. h. ein Tritt, durch welchen die nach Gutdünken auf denselben für jenes Klavier eingestellten Mixturen und Zungen in Wirkung treten, so dass der Spieler es in der Hand, oder besser gesagt, in den Füssen hat, in die vorhandene Grundstimmenfarbe die Mixturen der drei Klaviere in beliebiger Reihenfolge einzutragen, sei es vor, während oder nach der Koppelung derselben, sei es abwechselnd mit ihr.

Die drei Koppeln und die drei Kombinationstritte stellen also eine Menge von Steigerungsmöglichkeiten dar und bieten zugleich den Vorteil, dass man die betreffende Teilsteigerung bei einer bestimmten Peripetie, auf den charakteristischen, starken Taktteil derselben, eintreten lassen kann, was bei der Walze unmöglich ist, da sie, sofern sie ein Register nach dem andern, nie eine ganze Gesellschaft, einführt, einen Zeitraum beansprucht.

Als drittes, die andern vollendendes Steigerungsmittel kommt das Schwellwerk des III. Klaviers hinzu. Das III. Klavier ist in der französischen Orgel bedeutender als das zweite. Der Schwellkasten schliesst nicht etliche schwach intonierte Registerlein, sondern eine sowohl an Zahl als an Intensität bedeutende Klangmasse ein. Die Klangcharaktere sind darauf womöglich in allen Fusszahlen vertreten, so vollständig, fast noch vollständiger als auf dem I. Klavier. Das will heissen, dass an einem solchen III. Klavier etwas zu schwellen ist, dass der Jalousieschweller nicht nur dazu dient, auf dem III. Klavier ein gewisses Nuancieren zu ermöglichen, sondern dazu da ist, die Steigerung der ganzen Orgel bis zu einem bestimmten Grad hinzuführen. Ich erinnere mich einer Orgel von Cavaillé-Coll, wo man das volle, gekoppelte Werk durch den Schwellkasten des III. Klaviers noch beeinflussen konnte.

Die Steigerung auf der französischen Orgel beruht also auf den Koppeln, den Einführungen der Mixturen und Zungen, und der Verwendung des Jalousieschwellers.

Zum Exempel. Wir haben das dritte Werk — Schweller geschlossen — auf das leerlaufende erste gekoppelt. Gezogen auf allen dreien: Grundstimmen 16', 8', 4', 2'; präpariert: Mixturen und Zungen. Im Pedal ebenso. Wir koppeln das II. Klavier ans dritte; bei der nächsten Peripetie lassen wir, indem wir das G. O. drücken, die Grundstimmen des ersten hinzutreten. Darauf koppeln wir das Pedal nach Bedarf an die Klaviere. Wie nun aber ohne „Ruck" aus dem Grundstimmencharakter in die Mixturen- und Zungenklangfarbe kommen? Indem wir die Mixturen und Zungen zuerst auf dem III. Klavier einführen. Bei geschlossenem Schweller geschieht dies fast unmerklich. Nun öffnen wir den Schweller langsam. Der Mixturen- und Zungenklang flutet in langen feinen Wellen über den Grundstimmenklang einher und verbindet sich mit demselben. Dieses Realwerden

Digitized by Google

der vorher, bei geschlossenem Schweller, nur virtuell vorhandenen Mixturen- und Zungenklangfarbe, ist der entscheidende Moment der Steigerung. Weil auf dem III. Klavier alle Klangcharaktere vertreten sind, ist das volle Werk vom Moment jener ersten Einführung der Mixturen und Zungen des im Schwellkasten gebändigten III. Klaviers an in Kraft getreten. Es kommt nur noch auf die Entfaltung an. Die nun folgenden Einführungen der Mixturen und Zungen des II., des I. Klaviers und des Pedals, und die Einführung der Sub- und Superoktavkoppeln (Octave grave und Octave aigue) ändern an dieser Klangfarbe nichts: sie machen sie nur intensiver.

Danach sind die dynamischen Angaben in den französischen Kompositionen zu deuten. Das Zeichen für crescendo oder decrescendo bezieht sich nur auf die Handhabung des Schwellkastens, auch wenn der Spieler sich auf dem ersten Klavier befindet. Ausdrücklich wird am Kopf des Stücks angegeben, ob neben den Grundstimmen (Jeux de fonds, kurzweg Fonds genannt) noch Zungen und Mixturen, und welche, auf den verschiedenen Klavieren präpariert sind. Ihr Eintreten wird dann besonders angegeben, ebenso die An- und Abkoppelungen. Crescendo poco a poco in einer in kurzer Linie zum Fortissimo führenden Steigerung bedeutet, dass der Spieler, wenn er das volle III. Klavier sich auf den Grundstimmen der zwei ersten hat entfalten lassen, auf den entscheidenden starken Taktteilen die Mixturen und Zungen der übrigen Klaviere und des Pedals einführen soll. Erst diese letzte Steigerung entspricht unserm Schwellen mit der Walze. Die Zeichen $< >$, und mögen sie sich über noch so viel Takte erstrecken, beziehen sich immer nur auf den Schwellkasten.

Ich hebe diese grundsätzliche Verschiedenheit in den dynamischen Angaben hervor, weil ich gefunden habe, dass fast alle deutschen Organisten, aus Gewohnheit, das Crescendo- und Decrescendozeichen, wenn sie auf dem ersten Klavier waren, mit der Walze realisierten, und so die vom Komponisten gewollte Wirkung, da dieser mit einer Klangfarbenveränderung nicht rechnete, total zerstörten.

Die Grundvoraussetzung des französischen Systems bildet die Anlage aller Ressourcen als Pedaltritte. Die französische Orgel kennt keine Druckknöpfe unter der Klaviatur. Für welches System sich entscheiden?

Ich sitze noch keine fünf Minuten neben Vater Guilmant auf der Bank seiner schönen Hausorgel zu Meudon, so fragt er schon, als fiele er da ein, wo wir das letzte Mal stehen geblieben: „Und in Deutschland bauen sie noch immer Druckknöpfe? Das kann ich nicht verstehen. Sehen sie doch, wie einfach es ist, wenn man alles in den Füssen hat“ . . ., und die kurzen behenden Füsse drücken Koppeln und Kombinationstritte lautlos nieder und lösen sie im Nu wieder aus.

Digitized by Google

Am andern Tag fängt Widor, zum fünfundzwanzigsten Male, wieder von derselben Sache an. „Sagen Sie doch meinem Freund Professor Münch in Strassburg, er soll mir eine Stelle in einem Bach'schen Präludium oder in einer Fuge aufzeigen, wo er im richtigen Augenblicke eine Hand frei hat, um nach einem Druckknopf zu greifen! Er soll mir jemand nennen, der auf dem Manual spielen und zugleich mit dem Daumen den Druckknopf auf der Vorsatzleiste drücken kann."

Ich schweige, denn der erste deutsche Organist, dem ich einige Wochen nachher in die Hände laufe und dem ich die Streitfrage vorlege, antwortet mir unfehlbar: „Die Franzosen sind eben rückständig. Früher hatten wir das auch in den Füssen; jetzt aber haben wir unsere schönen Druckknöpfe."

Zunächst handelt es sich da um eine Gewohnheitssache. Der französische Organist sitzt ratlos vor den Druckknöpfen; der deutsche findet sich in den Pedaltritten nicht zurecht. Die Frage ist aber dennoch eine Prinzipienfrage. Hat man eher eine Hand oder einen Fuss frei?

Im Prinzip muss man den Franzosen recht geben. Man hat fast nie eine Hand, sehr oft einen der Füsse frei. Und die Erfahrung bestätigt das Prinzip. Ich höre auf deutschen Orgeln immer die Verzögerungen, die unrhythmischen Verschiebungen, die davon herrühren, dass der Spieler bei der betreffenden Peripetie den richtigen Moment nicht findet, seine Knöpfe zu drücken. Ich kenne Virtuosen, die, um dies zu vermeiden, sich mit zwei Helfern umgeben, welche ihnen die Knöpfe drücken. Das heisst sich aber in Abhängigkeit begeben. Und wer hat schon einmal mit Helfern gespielt, ohne dass dabei etwas passiert wäre? Die ganze durch das System der Druckknöpfe geschaffene Kompliziertheit kommt einem aber erst zum Bewusstsein, wenn man das Gegenteil zu beobachten Gelegenheit hat. Man sehe Guilmant, Widor, Gigout oder Vierne auf ihren Orgeln! Sie brauchen keinen Helfer. Lautlos, ruhig und unfehlbar tun sie alles selbst. Wer dies mit angesehen hat, wird nicht mehr im Zweifel sein, welchem der beiden Systeme der Sieg zufallen wird.

Ich selbst, der ich auf beiden Orgeln heimisch bin und mich in beide Systeme eingelebt habe, muss gestehen, dass die Ressourcen des französischen Systems einfacher, d. h. besser sind. Zunächst weil alle Orgeln sich gleichen. Unten links finden sich die drei Pedalkoppeln; in der Mitte die Manualkoppeln; daran anschliessend die Oktavkoppeln; dann kommt gewöhnlich der Jalousieschweller; rechts davon die Kombinationszüge für Mixturen- und Trompeteneinführung: alles immer in der Anordnung I, II, III. Wenn Saint-Saëns, wie es vor der Ernennung Vierne's zum Organisten von Notre-Dame der Fall war, bei offiziellen Anlässen vom Präsidenten der Republik auf die Orgel der Cathedrale befohlen wurde, brauchte er keine fünf Minuten, um darauf so

Digitized by Google



LISZT AM KLAVIER
Nach dem Ölgemälde von J. Danhauser

Digitized by Google

Digitized by Google

heimisch zu sein, wie auf der Orgel von St. Séverin, auf der er sich in wundervollen Improvisationen zu ergehen pflegt.

Bei uns ist jede Orgel von der andern in der Anlage der Ressourcen verschieden. Um mit Erfolg darauf zu spielen, muss man sich zum mindesten einige Tage darauf einleben. Man würde sich mit dieser Verschiedenheit noch abfinden, wenn sie gewissermassen nur der chaotische Zustand wäre, aus dem dann der vollendete Orgeltypus hervorgehen könnte. Dies ist aber nicht der Fall, denn es ist in den Differenzen weder Sinn noch Verstand, sondern nur Zufall, Gewohnheit, Willkür. Es kann nur einen wirklich vollendeten Orgeltypus geben. Statt dass wir uns aber auf diesen hinbewegen, bleiben wir in der regellosen Vielheit stecken und meinen noch, es müsste so sein.

Nun verdankt zwar Deutschlands Kunst, und gerade die Musik, dem Kleinstaatentum viel, unendlich viel, was man erst entdeckt, wenn man in Ländern lebt, die dieses Stadium nie gekannt haben. Aber im Orgelbau ist es vom Übel. Möge Frankreich hier im Guten, wie in der Geschichte einst im Bösen, die einigende Macht sein.

Der Vorteil, der dem Spieler auf der französischen Orgel fast am lebhaftesten zum Bewusstsein kommt, ist das Vermögen, durch An- und Abkoppelung der Klaviere an das Pedal die Klangstärke und Klangfarbe des Basses jederzeit zu regeln, ohne in den Manualen etwas zu verändern. Man empfindet dies fast noch angenehmer als die jederzeitige Möglichkeit, die Manuale untereinander zu koppeln, obwohl unseren neueren Orgeleinrichtungen gerade dies zum grössten Vorwurf gemacht werden muss, dass sie das Operieren mit An- und Abkoppelungen der Klaviere, das Regulieren des Zusammenwirkens der drei Persönlichkeiten, die die Orgeleinheit ausmachen, zur Ausnahme statt zur Regel erheben.

Wer von uns seufzt nicht fast in jedem Bachschen Stück darunter, es auf unsern Orgeln nicht in der Gewalt zu haben, bald einen weniger, bald einen besser genährten Bass reden zu lassen? Wem sind gewisse längere gehaltene Bassnoten, besonders wenn die linke Hand in der Tiefe zu tun hat, nicht eine Qual? Auf der französichen Orgel existiert diese Schwierigkeit nicht. Man höre Widor, ohne Veränderung der Manualklangfarbe, den grossen Orgelpunkt des Pedals in der F-dur Toccata von Bach anschwellen lassen! Man höre ihn den Bässen im g-moll Präludium gebieten! Ehe die gehaltene Bassnote einsetzt, fliegen durch fünf kurze aufeinanderfolgende Bewegungen seine sämtlichen Pedalkoppeln ab. Nun, gegen Ende der gehaltenen Note, tritt jede zu ihrer Zeit auf dem starken Taktteil, die Betonung verstärkend, wieder ein: V, IV, III, II, I Klavier! Dasselbe Manöver wird sechs- oder siebenmal wiederholt. Aber ich gestehe, dass ich sonst noch nie das g-moll Präludium ohne „Bassbeschwerden“ gehört habe.

Digitized by Google

Das Beherrschen der in den Füssen angelegten Koppeln und Kollektivtritte bedeutet nun freilich eine ganz besonders zu erlernende Technik, die in ihrer Art fast noch schwerer ist als die Pedaltechnik. Wie oft spielt der Schüler unter Guilmant's, Gigout's oder Widor's unerbittlichem Zepter eine Übergangsstelle, bis er es endlich heraus hat, auf die hundertstel Sekunde genau, ohne dass das Spiel im geringsten alteriert wird, lautlos, ohne Kontorsion, unfehlbar sicher die Koppel oder die Kombination niederzudrücken und im nächsten Augenblick für die kommende in Bereitschaftsstellung zu sein! Fast für jedes Stück muss man sich die Peripetien, wo die Aufeinanderfolge der Bewegungen eine gewisse Kompliziertheit erreicht, besonders „anlernen". Ich stand neben Widor als er seine letzte, die „Romanische Symphonie" für sich einstudierte. Wieviel Mal nahm er bestimmte Stellen vor, ehe die Koppeln und Kollektivtritte ihm gehorchten wie er wollte!

Aber wenn die betreffenden Bewegungen einmal angelernt sind, ist man eben vollständig frei und Herr der Steigerungen, die man ausführen will. Man stelle sich neben Vierne, den jungen, kaum noch einen Schimmer des Augenlichts besitzenden Organisten von Notre-Dame, und folge ihm, wie er ohne irgendwelche Beihilfe, nur durch die sehend gewordenen Füsse sein wundervolles Instrument vom Pianissimo zum Fortissimo leitet!

Ein Organist warf mir einst ein, dass nur die talentvolleren Schüler diese zweite „Pedaltechnik" erlernen könnten. Von Guilmant und Gigout, den Lehrern der neuen französischen Organistengeneration, wird man aber jederzeit erfahren, dass mit Fleiss ein jeder auch nur einigermassen begabte Schüler die Schwierigkeiten überwindet.

Was hindert uns nun aber, die französische und die deutsche Einrichtung auf einer Orgel zu vereinigen und die Hauptkoppeln und Kombinationszüge sowohl als Druckknöpfe als auch als Pedaltritte anzubringen, und zwar so, dass jedesmal Knopf und Tritt korrespondieren? Dann wäre man imstande, jedesmal dasjenige Glied zu benutzen, das man gerade frei hat. Man würde z. B. eine Koppel mit der Hand einstellen, und nun, da sie sich zugleich automatisch im Fuss einstellt, in der Lage sein, sie entweder wieder mit der Hand, oder, wenn gerade besser angängig, mit dem Fuss auszuschalten. Wir triumphieren, und mit Recht, dass es für unsere Pneumatik keine technischen Unmöglichkeiten gibt. Der Orgelbauer, der es unternimmt, dem Spieler die Hauptressourcen in dieser Art doppelt anzulegen, hat dann den Knoten, den alle Diskussionen nicht lösen können, in der richtigen Art durchhauen. Diese doppelte Anlage lässt sich übrigens auch durch eine einfache unpneumatische, rein mechanische Einrichtung an jeder Orgel anbringen.

Auf dieselbe Weise liesse sich auch die Frage: Rollschweller oder

Digitized by Google

nicht lösen. Ich selber weiss sehr gut die Vorteile eines Rollschwellers z. B. bei Begleitung von Oratorien mit grossen Chören zu schätzen und gestehe zu, dass man damit in bestimmten Fällen einzigartige Wirkungen hervorbringen kann. Aber mit seiner alleinigen Herrschaft bin ich nicht einverstanden, besonders nicht, wenn es sich um Orgeln von unter dreissig Stimmen handelt, wo er geradezu barbarisch wirkt. Ich fürchte auch, dass er auf das künstlerische Empfinden unserer jungen Organisten und, ganz besonders, auf unsere Orgelkomponisten nicht den besten Einfluss ausgeübt hat, indem er beide von dem wahren, einfachen, suchenden Registrieren abbrachte und sie in Versuchung führte, die Orgel als ein Instrument zu betrachten, auf dem man „stark und schwach" spielt, nicht als die vielgestaltige Einheit, in der jede Steigerung aus dem Zusammenwirken bestimmter Klangeinheiten resultieren muss. Ich glaube, wenn man eine Umfrage unter den erfahrenen Organisten anstellte, würden manche gestehen, dass sie von der einseitigen Wertung des Rollschwellers aus künstlerischen Gründen abgekommen sind.

Hier heisst es wieder: das eine tun und das andere nicht lassen. Man lasse uns den Rollschweller, gebe uns aber zugleich die französischen Ressourcen, damit wir nicht einzig auf ihn angewiesen sind. Dann tritt der verderbliche Einfluss, den der Rollschweller in der Auffassung unserer jungen Organisten und in der neueren Literatur ausgeübt hat, von selbst zurück.

Merkwürdigerweise fehlt nämlich auf unsern deutschen Orgeln gerade das, was wir am meisten brauchten. Wir haben den Rollschweller, die freien Kombinationen, Chöre, Tuttizüge usw., d. h. alles Ressourcen, in denen ein Registeraggregat das andere ablöst. Wir haben aber keine Möglichkeit, zu einer vorhandenen Registrierung, indem wir sie fortbestehen lassen, auf jedem Klavier neue Stimmen je nach Bedarf einzuführen. Diese elementarste und durch die Kompositionen in allererster Linie verlangte Ressource existiert tatsächlich nicht.

Geradezu verderblich ist, dass sehr oft nicht einmal die Klaviere unabhängig von einander sind, da der Knopf, der die freien Kombinationen in Aktivität setzt, oder der, welcher die Tutti und Mezzoforti einführt, der Vereinfachung halber — sonst hätten wir ja jedesmal vier statt eines Knopfes — auf die drei Klaviere und auf das Pedal zugleich wirkt! Unser scheinbarer Reichtum ist tatsächlich eine furchtbare Armut. Unmöglich, wenn Tutti eingestellt ist, zum dritten Klavier das Pedal zu gebrauchen, da dieses ja auch auf Tutti steht. Man könnte ein Buch über die Pedalnot auf unserer modernen Orgel schreiben, die einen mit ihren zahllosen glänzenden Knöpfchen so reich und verheissungsvoll anlächelt, während doch dieser ganze Fassadenreichtum zuletzt nur glänzende Armut ist,

Digitized by Google

weil er gerade die einfachen und daher künstlerischen Ressourcen nicht enthält.

Und wenn, um dieser Not zu wehren, die Orgelbauer uns heute ein automatisch eintretendes schwächeres Pedal offerieren, welches das andere ablöst, sobald man bei eingestelltem Tuttiknopf auf das II. oder III. Klavier übergeht, so ist das nur ein jämmerlicher Notbehelf, mehr geeignet die Not zu beleuchten als Abhilfe zu schaffen, denn ein ehrlicher Organist will das Pedal, das er will und braucht, nicht ein Pedal, das ihm der Orgelbauer zum II. oder III. vollen Klavier vorzuschreiben für gut befindet.

Es handelt sich also darum, das Hinzutreten und das Abtreten neuer Klangaggregate zu ermöglichen. Auch hier glaube ich, wird sich wieder die Vermittlung zwischen französischem und deutschem Typus empfehlen, nämlich eine Vermittlung zwischen unserer freien Kombination und der französischen Einführung der Mixturen und Zungen. Die französische Einrichtung hat den Nachteil, dass sie nur die Einführung von Mixturen und Zungen gestattet; die deutsche, dass die eintretende freie Kombination die gezogene Registrierung aufhebt. Nun richte man es so ein — der Pneumatik ist ja alles möglich —, dass die auf die freie Kombination eingestellte Registrierung die gezogene, je nach Belieben des Organisten, aufhebt oder komplementierend hinzutritt, um durch dieselbe Druckknopf- oder Trittbewegung wieder wegzutreten, je nachdem der Spieler vor Beginn des Spiels einen Tritt oder Knopf, der das Stehenbleiben der Hauptregistrierung bewirkt oder annulliert, niederdrückt oder nicht.

Wir hätten also als Ressourcen für eine mittlere Orgel:

Pedalkoppeln, Manualkoppeln, Super- und Suboktavkoppel, doppelt verwendbare freie Kombination in der oben beschriebenen Art für jedes Klavier und für das Pedal, dazu noch den Rollschweller. Bei den Koppeln wäre noch eine Einführung der Stimmen des ersten Klaviers, in der Art des französischen G. O. anzubringen.

Dieser Typus hat sich mir durch ein jahrelanges Nachdenken über französische und deutsche Orgeln und durch ein fortgesetztes Streben nach der zweckmässigen Vermittlung zwischen beiden aufgedrängt, wobei anregende Unterhaltungen mit den Orgelbauern von hüben und drüben mir wertvolle Fingerzeige boten. Man probiere diese einfachen Ressourcen in Gedanken durch und man wird finden, dass ihr Reichtum im umgekehrten Verhältnis zu ihrer Einfachheit steht. Alles was auf einer französischen und deutschen Orgel möglich ist, ist es auch auf dieser. Bach, César Franck, Guilmant, Widor und Reger lassen sich in gleicher Weise darauf spielen.

Freilich, man wird vielleicht gegen diese Orgel einwenden, dass sie zu

Digitized by Google



MEDAILLON MIT DEN PORTRÄTS FRANZ LISZTS UND ROSA'S VON MILDE

Digitized by Google

Digitized by Google

einfach ist, denn die Kompliziertheit unserer Orgeln ist nachgerade, trotz einiger warnenden Stimmen, bei uns zur Manie geworden. Wenn eine Orgel nicht aussieht wie das Zentralstellwerk eines grossen Bahnhofs, taugt sie für eine gewisse Kategorie unserer Organisten von vornherein nichts. Sie wollen ein halbes Dutzend übereinandergelagerter freier Kombinationen, wenn sie sie auch auf einer Tafel hinter ihrem Rücken anbringen müssen, dazu Druckknöpfe für Chöre, Tutti- und Kombinationsknöpfe, alles womöglich in grösster Menge. Ich gestehe, dass ich auf so komplizierten Orgeln nie besser als auf andern spielen hörte, gewöhnlich aber die Bemerkung machte, dass entsprechend dem Reichtum der sich kreuzenden Ressourcen entsprechend viel „passiert" war.

Von unseren Echo-Fernwerken mag ich nicht reden. Sie haben mit der Orgel an sich nichts zu tun und sind eine gefährliche Spielerei, die den Geschmack des Publikums und, was noch schlimmer, des Organisten verdirbt.

Das „Organola" gar ist der Sündenfall unseres modernen Orgelbaues. Wann werden in der Öffentlichkeit Stimmen genug laut werden, die das Anbringen eines solchen Apparats zum Mechanisch-Spielen als das, was es ist: als eine Beleidigung der Orgelkunst hinstellen! Für mich hat das Organola nur eine soziale Bedeutung: dass man in Zukunft Krüppel und Kriegsinvaliden mit Organistenplätzen versorgen kann.

Welche Geschmacksverirrung liegt aber schon darin, dass unser Orgelbau uns solche nichtssagende Dinge wie Echowerke und Organola zu offerieren wagt!

Fast lächerlich ist, wie für die kleinen Orgeln das Moderne geradezu ausschliesslich in der Überladung mit Druckknöpfen gesucht wird. Auf Orgeln von 10 oder 12 Stimmen findet man Kombinationszüge für Mezzoforte, Forte und Fortissimo! In gedankenloser Bequemlichkeit kommen unsere Organisten von der ausgedachten Handregistrierung ganz ab.

Es scheint mir fast, als wären wir alle von dem Trugbild der „Konzertorgel" getäuscht. Was heisst denn Konzertorgel? Gibt es denn zwei Arten von Orgeln? Oder gibt es nicht nur eine beste Orgel und ist nicht diese zur Kirchenorgel gerade gut genug? Was würde der alte Bach sagen, wenn er von unseren Unterscheidungen hörte? Was würde er erst sagen, wenn er wüsste, dass wir zwischen Organisten und Orgelvirtuosen unterscheiden? Gibt es denn noch etwas, das höher ist als ein „guter Organist" sein, ein solcher, der sich bewusst ist, nicht seinen Ruhm zu suchen, sondern hinter der Objektivität des heiligen Instrumentes zu verschwinden und es allein reden zu lassen, als redete es von sich selber, ad majorem Dei gloriam?

„Denken Sie sich," sagte mir einmal Widor, „man hat mich beleidigt.

Digitized by Google

Man hat mich in einer Zeitschrift einen Orgelvirtuosen genannt. Ich bin aber ein ehrlicher Organist. Ein Orgelvirtuose ist nur der Wildling des Organisten."

Dass die „Konzertorgel" und der „Orgelvirtuose" in Frankreich fast unbekannt sind, ist das Verdienst des Orgelbauers Aristide Cavaillé-Coll, des Schöpfers des einfachen und in seiner Art vollendeten Typus der französischen Orgel. Er war mehr als ein grosser Orgelbauer: er war, wie Silbermann, ein Genius des Orgelbaues. Ich kann seiner nicht vergessen, und sehe ihn heute noch mit dem Käppchen, mit den treuen guten Augen, in denen so viel Kunst und Intelligenz lag, allsonntäglich neben Widor auf der Orgelbank zu St. Sulpice sitzen und mit der Hand über den Spieltisch seiner Lieblingsorgel fahren.

Man hat es mir in deutschen Organistenkreisen verschiedentlich übel genommen, dass ich in meinem französischen Buch über Bach behauptete, Bach würde das Ideal seiner Orgel eher in dem von Cavaillé-Coll geschaffenen Typus wiederfinden als in unseren Instrumenten. Da ich diese Behauptung auch in den demnächst erscheinenden deutschen und englischen Ausgaben meines Werkes aufrecht erhalte, möchte ich sie hier begründen und zur Diskussion stellen.

Masstab einer jeglichen Orgel, bester und alleiniger Masstab, ist die Bachsche Orgelmusik. Man wende diesen Satz künstlerisch auf den Orgelbau an, und male sich nicht immer wieder aus, wie Bach vor Freude über unsere Druckknöpfe seine Perücke in die Luft werfen und wieder auffangen würde, um sich dann hinzusetzen und sich von einem modernen Orgelvirtuosen belehren zu lassen, was man auf der modernen Orgel alles aus seiner Musik „herausholen" kann.

Als ein auf das Wesen der Dinge dringender Geist würde er alsbald fragen, wie denn die Mechanik unserer Orgel ist?

Nun sind ja die praktischen Vorteile der Röhrenpneumatik in die Augen springend: Leichtigkeit und Rapidität des Anschlags, Vereinfachung der Anlage, unbeschränkte Möglichkeit aller Ressourcen. Sind das aber ebenso viele ästhetische Vorteile?

Nein. Unsere Röhrenpneumatik ist eine tote Präcision. Sie besteht aus einer Kraftübertragung rein durch Luftdruck. Es fehlt ihr das lebendige und elastische des Hebels. Alle Federn können die elastische direkte Übertragung durch den Hebel nicht ersetzen. Alle Anstrengungen des Spielers müssen darauf gerichtet sein, das Tote dieser Präzision zu verdecken. Es gehört ein Künstler dazu, um auf einer guten Pneumatik gut zu spielen. Und die pneumatischen Systeme unserer Walker und Sauer, um nur zwei der hervorragendsten zu nennen, sind wahre Meisterwerke.

Digitized by Google

Wenn man dann gar den Durchschnitt der vielsystemigen Pneumatiken nimmt, mit schlechtregulierten Tasten, ohne Tiefgang, ohne Leergang, ohne Druckpunkt, wo die geringste Fingersubstitution ein Wagnis ist, weil die Nebentaste bei der geringsten Berührung anspricht, mit Pedalen, wo es dem besten Organisten unmöglich ist, korrekt und sauber zu spielen . . . wenn man diese Durchschnittspneumatiken nimmt, wo man nervös bis zum Exzess und verzweifelt die Orgelbank verlässt, frage ich mich, ob wir nicht künstlerisch durch unsere Pneumatiken verloren haben. Kein Organist will mehr eine Mechanik. Und doch, wie viele, die auf ihrer alten Mechanik gut und sauber gespielt haben, schmieren auf der neuen, auf die sie so stolz sind, und spielen unpräzis, ohne es zu wissen, weil sie den Anforderungen der Pneumatik nicht gewachsen sind.

Ich glaube, dass wir in Deutschland von der blinden Begeisterung für die Pneumatik zurückgekommen sind und einzusehen beginnen, dass künstlerisch betrachtet, Pneumatik nur ein Notbehelf für Verhältnisse ist, wo die Traktur nicht mehr verwendbar ist. Bei der Traktur fühlt der Finger an einer gewissen Anstrengung genau, wann der Ton kommt; er nimmt Druckpunkt. Und die niedergedrückte Taste strebt unter dem Finger empor, um, sobald derselbe den geringsten Impuls zeigt, sie zu verlassen, durch ihre Schwerkraft alsbald emporzusteigen und den Finger mit aufzuheben. Die Kraft der Taste kooperiert mit dem Willen. Auch der mittelmässige Organist kann auf Traktur nicht schmieren. Bei der Pneumatik fehlt die Kooperation der Taste. Sie verschlechtert das Spiel statt es zu verbessern und bringt den geringsten Fehler an den Tag.

Nur bei der Traktur steht man mit seiner Orgel in wirklicher lebendiger Verbindung. Bei der Pneumatik verkehrt man mit seinem Instrument per Telegraph . . . denn auch der Morseapparat beruht auf einer federnden Taste. Die Traktur der Orgel von St. Thomä zu Strassburg ist wohl über hundert Jahre alt. Aber es ist eine Wonne, eine Fuge von Bach darauf zu spielen. Ich wüsste keine Orgel, auf der alles so klar und präzis herauskommt.

Nicht davon zu reden, dass die Pneumatik durch geringste Dinge beeinflusst wird. Einst, zwischen einer Hauptprobe und einer Aufführung, musste der Orgelbauer telegraphisch herbeigerufen werden, weil etwas an der Pneumatik gestört war. Der Schaden ist gehoben. Triumphierend zeigt er mir den Störenfried: ein von der Decke gefallenes Sandkörnchen. „Nur ein Sandkörnchen!“ . . . „Das ist das Schlimme,“ erwiderte ich, „dass ein Sandkörnchen so eine Störung verursachen kann. Wenn's ein Erdbeben gewesen wäre, würde ich nichts sagen. Und dann noch! Sie werden sehen, dass die alten Trakturorgeln nicht einmal beim Weltuntergang leiden, sondern bestehen bleiben werden, dass die Engel des jüngsten

Digitized by Google

Gerichts das Gloria drauf spielen". Er war so perplex über diese „Umwertung der Werte", dass er sogar die Redensart von den heissen Sommern vergass, die man gewöhnlich gegen die Traktur ins Feld führt.

„Aber die Pneumatik geht so leicht!" Der dies einwarf, war ein Hüne, der auf jedem Jahrmarkt als Kraftmensch hätte auftreten können.

Dass eine gute Traktur in kleinen Verhältnissen besser ist als Pneumatik, wissen unsere Orgelbauer ganz gut und gestehen es auch ein. Aber Pneumatik ist einfacher und billiger zu bauen. Und sie sind durch die Verhältnisse gezwungen, das Billige zu bevorzugen.

Diesen Vorzug hat die französische Pneumatik, die auf dem Prinzip der bald sechzig Jahre alten Barckerlade beruht, nicht. Sie kommt fast um die Hälfte teurer zu stehen als unsere Röhrenpneumatik. Aber sie ist künstlerischer und elastischer, da sie mit dem pneumatischen Hebel operiert und also alle künstlerischen Vorteile der reinen Traktur gewissermassen in die Pneumatik hinübergerettet hat. Wenn ich in Paris eine Orgel von Cavaillé-Coll oder Merklin's schöne Orgel im Oratoire der Rue de Rivoli spiele, bin ich jedesmal aufs neue beglückt von der elastischen und sicheren Präzision dieser Kraftübertragung und habe nachher immer Mühe, mich wieder an unsere Pneumatiken zu gewöhnen. Aber die Preisfrage entscheidet bei uns eben alles.

Überhaupt könnten wir für die Details der Anlage von der französischen Orgel viel lernen. Ihre Tasten sind etwas kleiner, als die unsrigen; die Obertasten raffiniert abgerundet; die Klaviere näher übereinanderliegend als unsere. Für möglichst genaue Bindung und leichten und sicheren Klavierwechsel, worauf ja Bach bekanntlich allen Wert legte, ist alles vorgesehen. Und erst die französischen Pedale! Sie kosten zwar etwa das Doppelte der unsrigen. Aber welche Vollkommenheit! Alle im Kreis angelegt, geschweift, neuerdings bis zum G reichend, und mit einer geradezu idealen Federung. Wir stellen weit geringere Anforderungen.

Das geschweifte Pedal hat sich bei uns noch nicht durchgesetzt, trotzdem seine Vorteile auf der Hand liegen, und jeder, der einmal über die radiäre Fussbewegung beim Pedalspiel nachgedacht hat, es als das einzig sinngemässe bezeichnen muss. Ich hätte mich unlängst mit einem befreundeten Organisten, dem ich beim Umbau seines Instruments geschweiftes Pedal aufnötigte, beinahe verfeindet und musste ihm versprechen, ihm nach Jahresfrist das geschweifte eventuell durch ein gerades zu ersetzen, wenn er sich von der Zweckmässigkeit der Neuerung nicht überzeugen könnte.

Als ich einen unserer bedeutendsten Orgelbauer darüber zur Rede stellte, dass er für das Ausland nur schöne geschweifte Pedale, für Deutschland aber fast nur gerade baute, antwortete er mir: „Im Ausland muss ich eben diese Pedale bauen. In Deutschland verlangt man sie nicht, und da

Digitized by Google



LISZT AM DIRIGENTENPULT

Digitized by Google

Digitized by Google

manche Revisoren noch keine geschweiften unten den Füssen hatten, darf ich gar nicht damit kommen".

Mit einem Wort: auf einer französischen Orgel ist leichter gut zu spielen als auf einer deutschen. Man ist, durch das einfache praktische Raffinement der Anlage manchen Dingen, die einem bei uns passieren können, einfach nicht ausgesetzt. Wir schauen mehr auf das äusserliche für das Auge bestimmte Raffinement. Statt der Registerzüge fangen wir an, Registertasten zu bevorzugen; wir bringen zierliche Druckknöpfe an und finden es reizend zu tippen, statt einen ehrlichen Register- oder Koppelknopf zu ziehen.

Ich hatte soeben auf einer wundervollen alten Silbermann-Orgel eine Bachsche Fuge beendet und war noch ganz gefangen in dem zauberischen Klang der alten Mixturen, da bemerkte einer, der seit zwei Jahren „seine moderne Orgel" hat, neben mir: „Es muss doch unangenehm sein, auf einer Orgel zu spielen, die noch nicht einmal Registertasten hat." Er hatte über der Entrüstung über die unmodernen Registerzüge . . . die Orgel nicht gehört.

Ich möchte die Frage aufwerfen, ob wir nicht überhaupt über den sichtbaren Veränderungen an unsern Spieltischen die Hauptsache, die Klangwirkung, weniger beachtet haben? Sind die Fortschritte des Orgelbaues der klanglichen Wirkung zugute gekommen?

Nein! Nicht immer. Unsere Orgeln sind wohl „stärker", aber nicht mehr so schön, wie die alten. Unsere alten Orgeln, noch die vor zwanzig Jahren gebauten, sind schöner und künstlerischer intoniert als die unserer Zeit.

Merkwürdig bleibt mir, dass die Laien dies vor den Organisten bemerkten. Schon so und so oft wagten musikalische Laien, wenn eine alte Orgel durch eine neue ersetzt worden war, nach einiger Zeit mir gegenüber die schüchterne Bemerkung, „dass die alte doch fast schöner gewesen sei". Bei den Organisten bricht sich diese Erkenntnis erst langsam Bahn. Wir müssen erst aus dem Erfindungstaumel aufwachen, um unser Gehör wieder zu erlangen.

Dass der Klang von den modernen Erfindungen nichts profitiert hat, liegt einerseits daran, dass eine der Haupterfindungen: die Möglichkeit der unbegrenzten Winderzeugung durch den elektrisch betriebenen Balg uns naturgemäss — die besonnensten unter uns machten keine Ausnahme — auf eine falsche Bahn brachte. Wir fingen an Klangstärke und Klangreichtum zu verwechseln. Auf den alten Orgeln musste man mit der Windzufuhr sparen. Als wir dies nicht mehr brauchten, lachten wir über die engen Windkanäle unserer Väter und fingen an, „kräftig" und „kernig" zu intonieren, immer kräftiger, immer kerniger und freuten uns der tosenden

Digitized by Google

und brausenden Orgeln. Den Höhepunkt erreichte die Begeisterung mit der Einführung der labialen Hochdruckstimmen. „Nun haben wir es erreicht," schrieb damals ein bedeutender Organist, „dass eine Orgel von fünfzehn Stimmen dasselbe volle Werk liefert, wie früher eine von dreissig." Besser kann sich die Verirrung selbst nicht charakterisieren.

Die Ernüchterung kam; sie schreitet fort. Aber wie lange wird's noch dauern, bis wir wieder einzig Klangreichtum erstreben, auf das Danaergeschenk der Klangstärke, das uns der elektrische Balg bot, verzichten und uns wieder freiwillig in die künstlerischen Grenzen zurückbegeben, in denen wir früher durch die Schwierigkeit, beliebige Windmassen zu erzeugen, gehalten wurden?

Eine fette Person ist weder schön noch stark. Künstlerisch schön und stark ist nur die Form mit dem vollkommenen Spiel der Muskeln. So werden wir auch mit der Zeit von der durch Windmassen aufgeblasenen modernen Orgel abkommen und das reiche und schöne volle Werk nur in dem Zusammenwirken der normalen, differenzierten und künstlerisch intonierten Register suchen und es aufgeben, ein volles Werk „zusammenzulügen". Lüge besteht nicht in der Kunst, denn Kunst ist Wahrheit.

Aber, sogar wenn wir die künstlerische Einsicht besessen hätten, uns nicht durch die gesteigerte Möglichkeit der Winderzeugung auf falsche Bahn leiten zu lassen, wäre unser Orgelbau doch auf diese Bahn gedrängt worden. Das Ganze ist nämlich eine finanzielle Frage. Unser Orgelbau befand sich in der Zwangslage, auf diejenigen Erfindungen auszugehen, die Verbilligung, d. h. Bestehen in der Konkurrenz ermöglichten. Alles andere, die rein künstlerischen Probleme, mussten notgedrungen mehr daneben liegen bleiben. Die letzten vierzig Jahre, das Erfindungszeitalter im Orgelbau, werden vor der Geschichte einst nicht als die grossen Jahre des künstlerischen Fortschritts dastehen, wie manche unter uns meinen, sondern man wird sie überschreiben: „Kampf des Kaufmännischen mit dem Künstlerischen. Sieg des Kaufmännischen über das Künstlerische".

Ein Haus, das das Künstlerische über das Kaufmännische stellte, war von vornherein verloren. Der Erfindungstaumel, der uns Organisten in dieser Periode ergriff, verlangte äussere, epochemachende, verbilligende Entdeckungen. Diesem Geiste mussten sich unsere Orgelbauer, manche, wie ich weiss, innerlich ergrimmt, beugen.

Schluss folgt

Digitized by Google

LISZTS KLAVIERTECHNIK
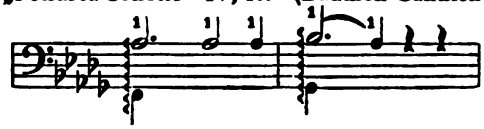
von Rudolf M. Breithaupt-Berlin



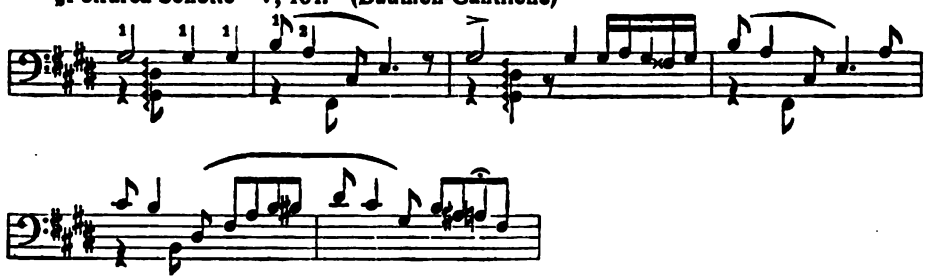
Schluss

Das Spezifisch-Lisztsche, Originelle seiner Technik ist: die kühn geschwungene Linie, der grosse instrumentelle Aufbau, die Ausnutzung aller Lagen (Dynamik), der stets orchestrale Timbre der Klavierformen, sowie die imitatorischen Effekte der Orgel wie des Cembalo. Speziell verdanken wir ihm: die Daumen-Kantilene für grosse Deklamationen im pathetischen Stil, die horn- oder celloartige Breite der melodischen Gestaltung, — die Imitationen auch der Blechinstrumente (Posaunenchöre), — die grossartigen Steigerungen der Schüttelformen, Rollzitterungen oder Tremoli (Terzentriller, Doppelterzen-, Sexten-, Oktaven- und Akkordschüttelungen) zur Darstellung der malerischen Momente, — und das pianistische Vibrato[1]), d. h. die feinschlägige Bebung oder Auf- und Abzitterbewegung (in vertikaler Richtung, durch Beugung- Streckung) des springenden Armes und der springenden Hand. Z. B.:

„Petrarca-Sonetto" IV, 47. (Daumen-Cantilene).



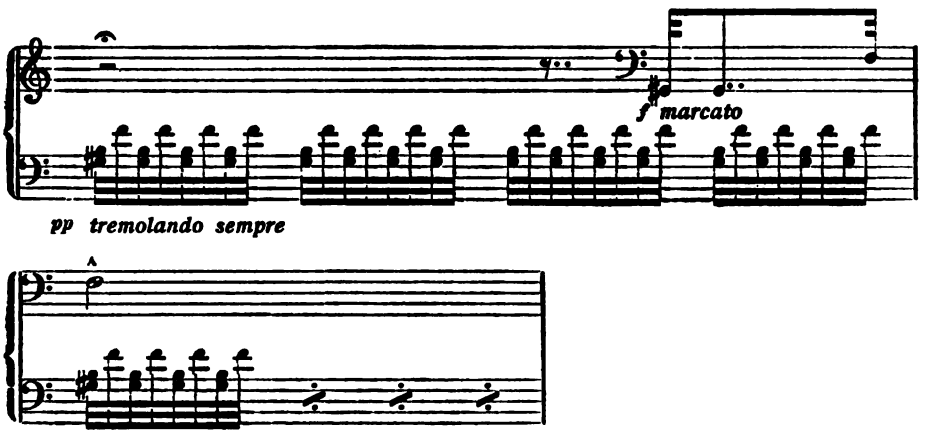
„Petrarca-Sonetto" V, 104. (Daumen-Cantilene)



„Chapelle de Guillaume Tell." (Schüttelung = Rollzitterung = Tremoli.)

[1]) Nicht zu verwechseln mit dem Vibrato in der Technik der Streichinstrumente, das mittels Unterarmrollung (Rollzittern = Schüttelung) hervorgebracht wird.

Digitized by Google



Durch die ganze Technik geht ein Zug imposanter Grösse. Sie hat unweigerlich die absolute Selbständigkeit und Unabhängigkeit der Arme und Hände zur Voraussetzung; denn beiden sind die gleichen Aufgaben zuerteilt. Besonders tritt der Daumen der linken Hand häufig in Aktion, wo es sich um die Prägung grosser deklamatorischer Werte oder leidenschaftlicher Akzente handelt.

Das Fünffingerwerk ist nicht mehr ein leeres Läuferwerk, zu spielerischen, formellen Zwecken, sondern es wird bereits zu malerischen bzw. charakteristischen Momenten benutzt. In den kadenzartigen Bildungen ist es instrumentell so klingend behandelt, dass ein lichter Glanz von ihnen ausstrahlt. Wie Kometenschweife funkeln sie auf. Nicht, dass sie ausschliesslich die Bravour selbst beweisen, sind sie eingestreut, sondern mehr um vorbereitend, überleitend oder abschliessend, künstlerische wie instrumentelle Gegensätze heraus zu arbeiten. Zumeist leiten sie nach den gemesseneren, breiteren und ruhigeren Vordersätzen das blitzende Kaskadenspiel, das silberne Glockenwerk in der hohen Diskantlage ein, und zwar in den Durchführungen der Themen und ihren freien Variationen, wenn sie im graziösen Tropfenfall der Verkleinerungen und Verzierungen zerstäuben. Chromatisch verbinden sie oft die einzelnen Glieder und Teile, laufen sie wie güldene Ketten und duffe Perlenschnüre durch das Kunstwerk, um ihm als Zierrat zu dienen. In der martellato- oder non legato-Form werden sie gar zu einem wichtigen Mittel für dramatische Entwicklungen oder grosse malerische Vorwürfe.

Auch alle Skalen, Passagen, Arpeggien sind im Sinne erhöhter Virtuosität aufzufassen, die nicht mehr blosses Tonspiel, sondern Ausdruck bedeutet. Von der starren Instrumentalschablone Czernys befreit, weisen sie durchweg Zug, Grösse und Charakter auf. Da herrscht nicht mehr die Arabeskenform, der Etüdenstil vor, d. h. die Genügsamkeit am tech-

Digitized by Google

nischen Zweck, sondern die stolze Gebärde eines edeln, glühenden, zornigen Feuerkopfes leuchtet aus ihnen heraus. So dienen sie der grossen Exposition, als Mittel zur Erhöhung des geistigen Ausdrucks, zur Steigerung der Kräfte, zur Einkleidung der seelischen Spannungen und Leidenschaften. Eine Lisztsche Arpeggie mutet an wie der schwere Faltenwurf vom Mantel eines königlichen Granden. Wo sie im eigentlichen Sinne harfenartig auftreten, sind sie von unnachahmlicher Grazie und Feinheit. Alle diese Formen sind häufig mit Terzen- und Sextenfüllungen versehen, nicht etwa um sie zu erschweren, sondern um sie im Gegenteil zu unterstützen. Alle längeren, durchgehenden Passagen, Arpeggien usw. haben etwas Ausgesponnenes, Dünnes, Haltloses — sagen wir etwas von einem „Gerippe" an sich, vor dem sich die Hand bass entsetzt, je länger und dünner es ist. Um die Hand einmal ruhiger und sicherer zu machen, setzte Liszt Terzen und Sexten als „Stützen" hinzu, gab ihnen so Fleisch und Blut und eine grössere klangliche Fülle und Rundung. Die Lisztschen Skalen und Passagen zeigen alle Schmiss, d. h. sie sind immer wie in einem Wurf genial skizziert. Sie sind weder eng gebaut wie eckige, winklige kleine Gässchen, bei denen Hand und Finger auf Schritt und Tritt stolpern und nicht wissen, wie sie aus ihnen herauskommen sollen (cf. Hummel-Kalkbrenner), noch drehen sie sich im ewigen Kreise um sich selbst. Die freie Bahn, die breite Allee modernen Geistes und moderner Konstruktion setzt hier an. Die kleinen, häkeligen, in sich zurücklaufenden oder in sich „gebrochenen" Formen sind daher möglichst vermieden. Im breiten Fluss strömt die Lisztsche Passage einher, des con grandezza-Charakters sich stets bewusst. Überall finden wir in ihnen schon den typischen Zug, der später in den „Symphonischen Dichtungen" sich zum Stil herausbildete: den grossen Schwung, die frei-schwellende Linie, die Flächenkunst.

Aus dem Flächengefühl heraus sind auch die grandiosen Oktaven- und chordischen Linien entstanden, d. h. immer im Grossen, aus einem wahrhaft üppigen Schwall heraus gestaltet. In der Oktaventechnik hat sich gleichsam Liszts ganze, urwilde Naturkraft verkörpert. Sie bildet noch heute das letzte und höchste Kriterium der Virtuosität. Ursprünglich hierin von Paganini und seinen Hexenkünsten (vergl. auch die tolle Sprung- und Trefftechnik, z. B. in den Paganini-Kapricen, besonders die gelungenen Imitationen der Flageolettöne in: „La campanella") beeinflusst,[1]) hat er sie zu

[1]) „Mit unbeschreiblicher Hast und zugleich mit siegendem Frohlocken wandte Liszt sich, nachdem er Paganini gehört (1831), wieder seinem Instrumente zu. Man sah ihn wenig, als öffentlichen Konzertspieler garnicht. Nur seine Mutter war der stille Zeuge seiner Ausdauer und rastlosen Arbeit. Ein Wieland der Schmied schmiedete er sich seine Flügel." (L. Ramann: „Fr. Liszt" I., Seite 166.)

Digitized by Google

einer Grossartigkeit entwickelt und mit einer Kühnheit hingeworfen, dass uns noch heute, wo wir doch schon recht schwindelfrei geworden, oft der Atem ausgeht. Das rast in chromatischen wie diatonischen Skalen, in gebrochenen Dreiklangs- und Vierklangsformen aufwärts wie abwärts wild einher oder springt in Zickzackblitzen leuchtend hin und wieder. Donnernde Figuren wechseln mit leidenschaftlichen chromatischen Gängen ab, grandiose bassi ostinati mischen sich drein, glissando-Formen schlängeln sich zwischendurch, bis in den Schlusswogen alle Meeresgötter auferstehen. Hier hat Liszt das Kühnste gewagt und z. B. ganze Begleitungen in wild erregten Oktavgängen wie ein Nichts hingeworfen (vergl. unten das Beispiel aus „Orage"; ferner: „Totentanz", „Mazeppa", „Don Juan-Phantasie", „Sposalizio", „VI. Rhapsodie" usw.).

Schliesslich weisen auch die Figuren, besonders die Trillerformen, eine ungemeine Erweiterung und erhöhtere Intensität des Ausdruckes auf. Als echt Lisztisch sind hier zu nennen: der einfache Triller mit zwei Einzelfingern und beiden Händen, der grosse Doppelterzentriller, der Oktavtriller u. a. m. im martellato- oder non legato-Charakter an den Endpunkten grosser Entwicklungen, vor dem Beginn oder am Schluss (Fermaten) von Kadenzen und brillanten Passagen.

Liszt kannte jedenfalls zwei Dinge sehr genau: die dynamische Steigerungsfähigkeit des Instrumentes und seine Mittel des zweckvollen Kontrastes. Er wusste aufzubauen, anzuhäufen, wie Licht und Schatten richtig zu verteilen. Sparsam fängt er an, mählich steigert er die Mittel, dann lässt er den Atem schwellen, um schliesslich im Wirbelsturme alle Formen durcheinander zu schütteln und mit sich fortzureissen. Oder praktisch (Vorlage: „Legende vom heiligen Franziskus, auf den Wogen schreitend"):[1]) erst das Thema, gemessen, erhaben, in Einzelwerten oder als vierstimmiger Posaunenchor, — dann Exposition: chromatische Wogen (Fünffingerwerk), Steigerung mittels Passagen und Arpeggien, Verbreiterung durch überleitende wuchtige Oktaven hinauf bis zum Gipfelpunkt: der Reprise des Themas in prachtvollen Akkorden mit breiter chordischer Arpeggienbegleitung, — darauf der Schluss: erhabenste Steigerung aller Formen und Krönung durch Oktaven und Akkorde.

Von Liszt stammt die Versetzung der Gesangstimme (Melos) in die

[1]) „Meiner Tochter Cosima vermache ich die Zeichnung von Steinle, meinen Schutzpatron, den heiligen Franziskus von Paula darstellend; er schreitet auf den Wellen, seinen Mantel unter den Füssen ausgebreitet, in der einen Hand eine glühende Kohle haltend, die andere erhoben, entweder um den Sturm zu beschwören, oder um die bedrohten Schiffer zu segnen, den Blick gen Himmel, wo in einer Glorie das erlösende Wort: ‚Charitas' leuchtet, gerichtet. — Diese Zeichnung hat immer auf meinem Schreibtisch gestanden." (Brief an die Fürstin Caroline Wittgenstein vom 14. September 1860, als Nachtrag zu seinem eigenhändig aufgesetzten Testament.)

Digitized by Google

ergiebigere, vollerklingende Tenor- und höhere Basslage, sowie die Verteilung der Begleitung auf beide Hände: die zerlegten Arpeggien und die Ausdehnung der Überschlag-Technik. Von Liszt auch: die genaue Bestimmung der Zeitmasse, die minutiöse Angabe der dynamischen Werte und Vortragszeichen, die häufig bequemere, weil übersichtlichere, Darstellung auf drei Systemen und die moderne Fixierung der Pedale. Ihm ist auch die selbständige Bedeutung der Solo-Klavierabende (sogen. „piano recitals") zu danken.

Der Lisztsche Stil gruppiert sich schliesslich nach dem Inhalte seiner Schöpfungen in drei Hauptteile:[1])

1. Ungarisch-rhapsodische Skizzen.[2])
2. Religiöse, lyrisch-poetische bezw. programmatische Entwürfe und „Dichtungen".
3. Technisch-paraphrasische Arbeiten, Transkriptionen usw.

Dieser Stil, in seinen besten Teilen stets auf das Kolossive, die Entfaltung von Massen gerichtet, ist bei aller Verachtung strenger Formen doch straff gehalten und von klarer Logik im Aufbau. Am weitaus bedeutendsten erscheint die Rhythmik. Ihre geistreiche und freie Behandlung entspricht dem mutwilligen, launigen, phantastischen Wesen Liszts. Er kann oft aus einer einzigen plastischen, rhythmischen Figur ganze Gebilde entwerfen. Hierin zeigt er wohl überhaupt seine beste Erfindung und schärfste Charakteristik. Der tolle Wechsel rhythmischer Varianten, die Sucht zu Verschiebungen, zu Taktveränderungen, die ausserordentliche Kühnheit und Freiheit der Zeitmasse und Werte, wie sie schon äusserlich aus der verblüffenden und doch sicher hingestellten Notierungsweise ersichtlich wird, ist seiner genialischen Lust am rubato geradezu eingeboren. Die Akzentuation ist scharf umrissen und dient ihm dazu, seinen herrischen Willen zu prägnantestem Ausdruck zu verhelfen. Wo sich seine Deklamation zur Ekstase steigert und den Charakter lapidarer, rezitativer Formeln und plastischer Apostrophierungen annimmt, wird sie ihm zum Hilfsmittel im Ausdruck majestätischer Grösse und dramatisch-wuchtigen Gestaltens und Geschehens.

Seine Melodik, ausgehend vom „letzten" Beethoven und aufs stärkste beeinflusst von Schubert,[3]) ist von edlem glühenden Kern und voll jener

[1]) Vergl. mein Werk: „Die natürliche Klaviertechnik", II. Aufl., Leipzig 1905 C. F. Kahnt Nachf. unter Liszt-Stil, — sowie das ausgezeichnete Glossar zu Lisztschen Werken: „Liszt-Paedagogium", herausgegeben von L. Ramann, J. Volkmann, A. Rennebaum, A. Göllerich, B. Kellermann, Leipzig bei Breitkopf & Härtel.

[2]) Vergl.: F. Liszt „Gesammelte Schriften", Bd. VI: „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn".

[3]) „Schuberts Bestimmung war, indirekt der dramatischen Muse einen immensen Dienst zu erweisen. Dadurch, dass er in noch höher potenzierter Weise als Gluck

Digitized by Google

überschwenglichen Gefühlswärme, die den Grundzug des innerlichen schwärmerischen Wesens Liszts bildet. Innig da, wo sie aus lyrischem Grunde fliesst, schwillt sie sofort zu breitem, edlem Gesangsstrome an, schreitet stolz in halben oder ganzen Werten einher, wenn es gilt, Grosses mit Grossem zu geben.

Über die Harmonik liesse sich Besonderes sagen. Auch hier war wohl Schubert mit seinen plötzlichen Ausweichungen und Modulationen in die obere Terz sein Lehrmeister, wiewohl die eigentliche Revolution von Paris (Berlioz, Fétis' musikphilosophische Vorträge) ausging. Wir können heute sagen, dass wir Liszt gerade hierin einen unendlichen Reichtum neuer Farben, eine Fülle geistreicher Verbindungen verdanken, die nicht ohne Einfluss geblieben sind auf die gesamte musikalische Entwicklung seiner Zeit und das eigentliche Charakteristikum der späteren „neudeutschen Schule" bilden.[1]) Ich verweise hier auf das in ruhiger, vornehmer Sachlichkeit gehaltene Urteil Hermann Kretzschmars über den symphonischen Lisztstil, da dieses auch in mancher Beziehung auf die Klavierschöpfungen, wenigstens die besten, zutrifft:

„Auch den internen musikalischen Stil der Lisztschen Musik hat vielfach die Forderung bestimmt, dass Ausdruck und Darstellung in erster Linie charakteristisch und anschaulich sein müssen, und eine grosse Reihe seiner Eigentümlichkeiten sind aus der Treue gegen das Prinzip hervorgegangen. Dahin gehören die bei ihm noch zahlreicher als bei Berlioz hervortretenden Stellen, wo blosse Klangphänomene, rein akkordische, instrumentale, dynamische und andere naturalische Bildungen die Träger der musikalischen Entwicklung bilden. Dahin gehören spezifische Eigenheiten der Lisztschen Rhetorik: ihr Reichtum an Interjektionen, an Ausrufungszeichen und Gedankenstrichen, an pathetisch fortschreitenden Sequenzen und anderen primitiven Ausdrucksmitteln der musikalischen Deklamation, wie sie Liszt namentlich in den Momenten der Extase gern verwendet.

es getan die harmonische Deklamation anwandte und ausprägte, sie zu einer bisher im Liede nicht für möglich gehaltenen Energie und Kraft gesteigert hat, übte er auf den Opernstil einen vielleicht grösseren Einfluss aus, als man es sich bis jetzt klar gemacht hat. Auf diese Weise verbreitete und popularisierte er die Deklamation, machte ihr Eingang und Verständnis leicht und, indem er uns die Verbindung edler Dichtung mit gediegener Musik schätzen lehrte, naturalisierte er gleichsam den poetischen Gedanken im Gebiete der Musik, verschwisterte ihn mit ihr wie Seele und Körper und flösste uns den Widerwillen, um nicht zu sagen: Ekel gegen Gesang ein, der sich an schlechte, herz- und geistlose Verse hängt." (F. Liszt: „Gesammelte Schriften", Bd. III, 1 über Schuberts: „Alfonso und Estrella", geschr. 1854.)

[1]) Von Richard Wagner und Liszt war der Letztere der eigentliche Neuerer. Liszt darf in vieler Beziehung die Priorität für sich in Anspruch nehmen, da — worauf schon Göllerich aufmerksam gemacht hat — seine geistige Entwicklung schon in unaufhaltsamer Vorwärts- und Aufwärtsbewegung begriffen war, als sich der gleichalterige Wagner noch in den Kinderschuhen befand. Vergl. die reife Kultur der „Années de pèlerinage", die komponiert wurden, als Wagner eben flügge ward.

Digitized by Google



LISZT-BÜSTE
von Hanna Richter

Digitized by Google

Digitized by Google

Andere Erscheinungen des Stils müssen auf die Natur und die Schranken der musikalischen Begabung Liszts zurückgeführt werden: der vorwiegend eklektische Charakter seiner Melodik, seine Abhängigkeit von chromatischen Gängen, melodischen Ausnahmsintervallen und anderen Reizmitteln des Ausdrucks, die zu stehenden Formeln verbraucht werden; endlich der grössere Teil jener Satzbildungen, in denen Perioden und grössere Redeteile durch unaufhörliche Wiederholungen und blosse Transpositionen des ersten Gliedes entwickelt werden. Es kommt zu diesen Eigenheiten auch noch der Umstand, dass einzelne Kompositionen Liszts augenscheinlich sehr flüchtig hingeworfen sind. Aber eine ausserordentliche Gabe, mit wenigen Strichen einen Charakter zu zeichnen, leuchtet auch noch aus den schwächsten unter seinen Orchesterwerken. Die Mehrzahl von allen fesselt durch den Geist und die Hingabe, welche sich in der Haltung des Ganzen aussprechen, durch die Wärme des Ausdrucks, die Macht der poetischen Anschauung, welche einzelne Stellen belebt, durch eine Reihe schöner Momente, deren Genialität selbst vom Standpunkte des absoluten Musikgenusses nicht geleugnet werden kann". („Führer durch den Konzertsaal" III. Aufl. I., 316/17.)

Die ungeheure Summe der Klavier-Schöpfungen setzt sich aus folgenden Hauptgruppen zusammen:[1])

1. solche ungarisch-rhapsodischen Stils:[2]) „Rhapsodien" No. I—XIV, „Rakoczy-Marsch", „Spanische Rhapsodie" usw., — im ganzen XIX.,[3])

2. solche religiösen bzw. poetisch-beschreibenden Charakters: „Années de pèlerinage" (III Hefte, 26 Stücke),[4]) „Harmonies poétiques et religieuses"[5]) (10 Kompositionen, darunter: „Bénédiction de Dieu", „Funérailles", „Cantique d'amour"), 2 Legenden („Franz von Assisi, den Vögeln predigend" und „Franz von Paula, auf den Wogen schreitend"), Phantasie und Fuge über B-A-C-H, die grosse „Sonate in h-moll" und die IV Klavierkonzerte:[6]) „Es-dur", „A-dur", „Totentanz" und „Concerto

[1]) Ein vollständiges Verzeichnis geben: L. Ramann, A. Göllerich u. a. an. Ein thematisches Verzeichnis der Lisztschen Werke druckt Breitkopf & Härtel. Eine Gesamtausgabe bereitet der „Allgemeine Deutsche Musikverein" vor. Die Gesamtzahl der Werke beträgt 1233, davon 1122 gedruckt. Von letzteren sind 649 Originalschöpfungen und 442 Transkriptionen, Bearbeitungen usw.

[2]) Im ganzen 130 Werke ungarischen Charakters.

[3]) Die XIX. komponiert mit 73 Jahren in Pest 1885.

[4]) Entstanden in der d'Agoult-Periode (1835—39) auf der bekannten Schweizer- und Italienreise und mit Titeln versehen aus Byron's „Child Harold". Sie enthalten mit das Schönste, was Liszt geschaffen, — so die herrlichen Schweizerbilder: „Tells Kapelle", „Am Wallenstädter See", „Pastorale", „Vallée d'Obermann", „Eglogue", „Heimweh", „Orage", „Au bord d'une source", „Les cloches de Genève". Dann: „Sposalizio", die drei „Liebesgesänge", die „Petrarca-Sonette", die kühne „Dante-Sonate", und schliesslich das bezaubernde „Venezia e Napoli" und die Villa d'Este-Skizzen: „Aux Cyprès de la Villa d'Este".

[5]) Mit einem Vorwort nach Lamartine, komponiert 1834.

[6]) Ein 5. Konzert: „Malédiction" e-moll ist vollendet im Nachlass gefunden worden; ebenso ein sechstes (italienisches) Konzert a. d. Jugendzeit. Ein „Ungarisches" Klavierkonzert ist dagegen Skizze geblieben. Vgl. A. Göllerich.

Digitized by Google

pathétique", — „Consolations", „Apparitions"[1]) und die „Liebesträume" (3 Notturnos), „Impromptu Fis-dur", eine „Berceuse" und 2 „Balladen".

3. Märsche, Tänze u. a.: die beiden „Polonaisen", 3 „Caprice-valses", „Chromatischer Galopp", 3 „Mephisto-Walzer", „Mephisto-Polka" und „Scherzo und Marsch" (wilde Jagd).[2])

4. Klavierphantasieen und Transkriptionen aus Opern usw., wie: „Stumme von Portici", „Lucretia Borgia", „Lucia", „Norma", „Jüdin", „Hugenotten", „Robert", „Afrikanerin", „Prophet", „Trovatore", „Rigoletto", „Ernani", „Aida", „Don Juan", „Benvenuto Cellini", „Sommernachts-Traum", „Faust", „Romeo und Julie", „Rienzi", „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan", „Meistersinger", „Nibelungen" und „Parsifal" usw., — zusammen 36.

5. Etüdenwerke, darunter die: „XII Transzendentalen"[3]) (II Hefte, darunter: „Mazeppa", „Feux follets", „Harmonies du soir"), III Konzertetüden („Waldesrauschen", „Gnomenreigen", „Ad-Irato") und die VI geistreichen „Paganini-Capricen".[4])

6. Übertragungen klassischer Werke und Lieder: VII Präludien und Fugen für die Orgel von Bach, die IX Symphonieen von Beethoven,[5]) die „Wanderer-Phantasie" und „Soirées de Vienne", sowie zahlreiche Lieder von Schubert (100 Transkriptionen),[6]) Beethoven (31), Wagner (16), Franz (13), Schumann (12), Mendelssohn, Chopin und viele „Volkslieder" (23) usw. Hierher gehören auch die sogen. „Klavier-Partituren", das sind die Arrangements der beiden Berliozschen Symphonieen: „Symphonie fantastique"[7]) und „Harold en Italie", sowie der Ouvertüren zu: „Wilhelm Tell", „Oberon", „Freischütz", „König Lear", die „Jubel-Ouvertüre" und die „Tannhäuser-Ouvertüre", — ferner die Übertragungen seiner XII ersten „Symphonischen Dichtungen" wie der „Faust"- und „Dante"-Symphonie für 2 Klaviere zu 4 Händen.

7. Instruktive Werke:[8]) V Nocturnes von J. Field, „Ausgewählte Sonaten" und „Solostücke" für Klavier von Schubert (2 Bde.), ebenfalls von Weber (2 Bde.) und die in Wolfenbüttel (J. Holles Nachf.) erschienenen Werke Beethovens (15 Bde.), schliesslich „100 Klavier-Etüden" von Viole.

Von dieser Riesensumme seiner Klavier-Schöpfungen hat jedoch nur ein Bruchteil wirklich kompositorischen, musikalischen Wert[9]). So interessant

[1]) Vgl. Rob. Schumanns Kritik: „Musik und Musiker" II, 220.

[2]) Sie bilden den II. Teil der „Episoden zu Lenaus [nicht Goethes!!] Faust". I. Teil ist: „Der nächtliche Zug". Ein 4. „Mephisto"-Walzer hat sich im Nachlass gefunden. Vgl. A. Göllerich.

[3]) Vgl. die eingehende Kritik der I. und II. Ausgabe bei Rob. Schumann: „Musik und Musiker" II, 215ff.

[4]) Vgl. Rob. Schumann: ebenda III, 98—100.

[5]) Siehe die treffliche Kritik R. Schumanns: ebenda III, 21.

[6]) Vgl. R. Schumanns Urteil: ebenda II, 164/165.

[7]) Eingehend gewürdigt und benutzt in Robert Schumanns Besprechung: ebenda I, 104/105.

[8]) Vgl. hierzu das Urteil Sigmund Leberts bei A. Göllerich: Liszt-Biographie II, 26.

[9]) „Sein eigenes Leben steht in seiner Musik. Früh vom Vaterlande fortgenommen, mitten in die Aufregungen einer grossen Stadt geworfen, als Kind und Knabe schon bewundert, zeigt er sich auch in seinen älteren Kompositionen oft sehnsuchtsvoller, wie nach seiner deutschen Heimat verlangend, oder frivoler vom leichten französischen Wesen überschäumt. Zu anhaltenden Studien in der Komposition scheint

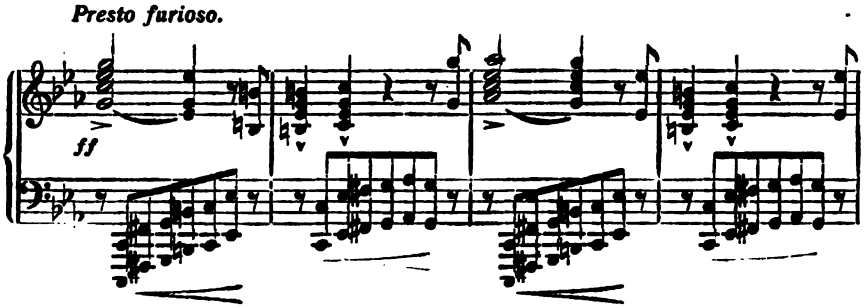
Digitized by Google

sie alle ohne Ausnahme in instrumenteller Beziehung sind (man vergl. vor allem die vergriffenen, ältesten Ausgaben der I. Edition, die noch eine Fülle extravagantester Schwierigkeiten, eine Unsumme technisch-individueller Eigentümlichkeiten und Besonderheiten enthalten), so sind doch viele dabei, die im Augenblick aus kühnen Improvisationen entstanden, dem Geschmack der damaligen, oft höchst bedenklichen Mode angepasst und lediglich im Sinne virtuosischer Schlusseffekte für die Masse zurechtgemacht sind. Vieles ist auch sogenannte Verlegerware, geschrieben in Zeiten der Not, Mussarbeiten zum Unterhalt der zahlreichen, seine Grossmut und Opferwilligkeit oft auf eine harte Probe stellenden Getreuen und Freunde, Bedarfsartikel für den eleganten Salon, der „Lucia" und die „Stumme" begehrte. In all diesen Sachen (ich erwähne nur die scheussliche „Adelaide" und die „Bearbeitung der Ruinen von Athen") steckt viel Firlefanz, viel Roh-Materielles, viel Mache, rhethorisches Pathos und klingende Phrase. Auf sie passt die bezeichnende Erklärung, die ein alter Witzbold seiner erschrockenen Nachbarin einst im Konzertsaal zu einem Stücke gab: „Wissen's, wenn's donnert, ist's immer der Liszt!" Das berechtigt jedoch keineswegs dazu, ihn nach dem Muster „berühmter" Akademieen (um deren Aufgaben und Studienvorschriften sich ein hochmögendes Kultusministerium etwas eingehender informieren und kümmern könnte) gänzlich zu verwerfen. Er bleibt trotzdem der grösste Instrumentalist, der bisher für das Klavier geschrieben. Seinem hinreissenden Temperament, seiner unerschöpflichen

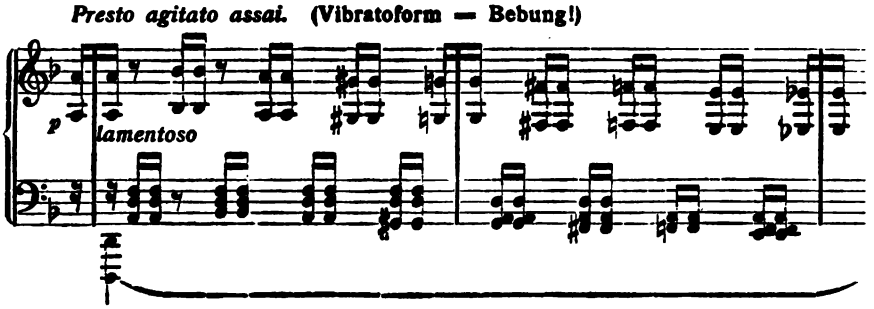
er keine Ruhe, vielleicht auch keinen ihm gewachsenen Meister gefunden zu haben; desto mehr studierte er als Virtuos, wie denn lebhafte musikalische Naturen den schnellberedten Ton dem trocknen Arbeiten auf dem Papier vorziehen. Brachte er es nun als Spieler auf eine erstaunliche Höhe, so war doch der Komponist zurückgeblieben, und hier wird immer ein Missverhältnis entstehen, was sich auffallend auch bis in seine letzten Werke fortgerächt hat. Andere Erscheinungen stachelten den jungen Künstler noch auf andere Weise. Ausserdem, dass er von den Ideen der Romantik der französischen Literatur, unter deren Koryphäen er lebte, in die Musik übertragen wollte, ward er durch den plötzlich kommenden Paganini gereizt, auf seinem Instrumente noch weiter zu gehen und das Äusserste zu versuchen. So sehen wir ihn (z. B. in seinen „Apparitions") in den trübsten Phantasieen herumgrübeln und bis zur Blasiertheit indifferent, während er sich andererseits wieder in den ausgelassensten Virtuosenkünsten erging, spottend und bis zur halben Tollheit verwegen. Der Anblick Chopins, scheint es, brachte ihn zuerst wieder zur Besinnung." (Rob. Schumann: „Schriften über Musik und Musiker", II Seite 219/20). — Vergl. auch: „Wie er doch ausserordentlich spielt und kühn und toll und wieder zart und duftig — das habe ich niemals gehört. Aber Clara, diese Welt ist meine nicht mehr. Die Kunst, wie du sie übst, wie ich auch oft am Klavier beim Komponieren, diese schöne Gemütlichkeit gäbe ich doch nicht hin für all seine Pracht; und auch etwas Flitterwesen ist dabei. Lass mich darüber heute schweigen." (Brief Robert Schumanns an seine Braut vom 18. März 1840.)

Digitized by Google

Schaffenskraft sind Griffe gelungen, die zu den genialsten gehören, die überhaupt für ein Instrument gedacht sind. Ich nenne hier nur die populären „Rhapsodieen" mit ihren originellen Volksthemen und Rhythmen. Ich erwähne ferner: „Orage" mit dem kühnsten aller Themen:



dann die „Dante-Sonate" mit jener einzigartigen nervösen Bebung (eine der originellsten Klavierfiguren), die wie ein fiebernder Puls das Ganze durchzuckt:



Ich führe die grossartige Phantasie und Fuge über „B—A—C—H" an, die erhabene „h-moll Sonate",[1]) die beiden „Konzerte in A und Es" in ihrem farbenprächtigen instrumentellen Gewande und die klassischen Klavierstücke: „Au bord d'une source", „Au lac de Wallenstadt", die drei herrlichen „Petrarca-Sonette", die „Consolations", „Harmonies du soir", die „Harmonies réligieuses et poétiques", die Etuden: „Waldesrauschen", „Gnomenreigen", die „Soirées de Vienne" u. a. m. Man sehe sich einmal z. B. ein Stück wie die „Tell's Kapelle" an, welche Kraft im dynamischen

[1]) „Jetzt warst Du bei mir. Die Sonate ist über alle Begriffe schön; gross, liebenswürdig, tief und edel — erhaben wie Du bist! Ich bin auf's Tiefste davon ergriffen und von dem, was ich Dir sage, so voll, als ein Mensch es sein kann. Nochmals: Du warst bei mir! Grossen Dank für diesen endlich gefundenen Gruss!" (Brief Richard Wagners an Liszt, vergl. „Briefwechsel" Bd. I.)

Digitized by Google

Aufbau, welche Grösse der Mittel darin zum Ausdruck kommt. Wie hier das feierliche Posaunenthema durchgeführt und alle instrumentellen Formen nacheinander verwertet und gegeneinander abgewogen sind, wie das Ganze in einem einzigen Crescendo verläuft und über leidenschaftliche Tremoli, wuchtige Oktaven ansteigt zu den Kuppeln glänzender Akkorde, — das ist schlechterdings nicht anders als monumental zu nennen.

Alles in allem: Liszt bleibt der Schöpfer unserer modernen Instrumentalität, des heutigen Pianismus, und zugleich der grösste Förderer unserer musikalischen Kultur, den wir besessen haben. Er verkörpert die glänzendste Epoche des Klavieres, als dessen klassischer Meister er für alle Zukunft angesehen werden muss. Allerdings behaupten nicht mit Unrecht kluge Köpfe, dass sein übermächtiger Einfluss auch viel geschadet hat. Die Betonung und Durchsetzung des Instrumentalprinzipes hat jedenfalls den einseitigen, fluchwürdigen Pianismus verschuldet, der das Mittel zum Zweck erhob und die musikalische Bildung des Geistes wie des Herzens gründlichst verflachte. Auch meine persönliche Ansicht geht dahin, dass es der Gegenwart nicht schaden könnte, wenn sie wieder zur alten Zeit und zum weimarischen Geiste zurückkehrte, d. h. wenn sie weniger „Klavier“ spielte und mehr „Musik“ machte. Doch soll man das Genie nicht tadeln, dass es in der Folge Auswüchse und sauere Früchte gezeitigt, denn es kann gewisslich nichts dafür.



Digitized by Google

NOCHMALS GLUCKS OUVERTÜRE ZU „PARIS UND HELENA“

von Dr. Max Arend-Leipzig

Im Frühjahr 1905 habe ich im „Musikalischen Wochenblatt“ eine thematische und ästhetische Analyse der Ouvertüre zu „Paris und Helena“ von Gluck veröffentlicht.[1]) Diese Analyse ergab den hohen Kunstwert des Stückes, insofern hier Gluck in freier Anlehnung an die Form der dreisätzigen italienischen Opern-Sinfonie eine Tondichtung geschaffen hat, bei der man an moderne Programmusik zu denken genötigt ist, und die nur dem einen Zwecke: der musikalischen Tragödie, vor der sie steht, als Einleitung zu dienen bestimmt ist, diesem einen Zweck aber in ausserordentlicher Weise genügt, wie inzwischen auch durch die drei Hamburger Bühnenaufführungen von „Paris und Helena“ ad aures et oculos demonstriert worden ist. Gluck hat auch diese Ouvertüre, wie kurz zuvor die zur „Alceste“, bewusst als tondichterische Einführung zur Oper geschrieben, wie sich aus seiner Vorrede zur „Alceste“ ergibt, die vor „Paris und Helena“ liegt. Da nun die Ouvertüre, im Gegensatze zu ihren Schwestern: der zur „Iphigenie in Aulis“ und der zur „Alceste“, so gut wie vollständig unbekannt ist — Riemanns Konzertbericht in Hesses Musikerkalender verzeichnet von 1899—1905 nicht eine einzige Aufführung des Werkes, die Jahrgänge vor 1899 habe ich nicht nachgesehen —, so glaubte ich den Grund in dem Fehlen irgendwelcher Ausgaben der Ouvertüre, abgesehen von der Originalpartitur von 1770 und dem in der Edition Peters zu dem verhältnismässig hohen Preise von 6 Mk. erschienenen Klavierauszuge der ganzen Oper, gefunden zu haben, denn der Umstand allein, dass die Oper bisher unserem Bühnenspielplan nicht angehörte, konnte nicht entscheidend sein, wie die regelmässig, wenn schon selten, erscheinende Balletmusik in der Reineckeschen Ausgabe beweist.

Nun aber finde ich eine Partitur-Ausgabe der Ouvertüre von — Hans von Bülow!! Sie ist, wie sich aus dem Hofmeisterschen Katalog von 1868 ergibt, in der Zeit zwischen 1860 und 1867 erschienen, also während München auf Wagners Anregung hin eine Burg für Glucksche Kunst war. Der Verleger ist Peters,[2]) und der Preis 25 Neugroschen. Die Ausgabe ist auch, wie ich mich durch Ankauf überzeugt habe, nicht etwa vergriffen.

[1]) Vgl. Jahrgang 36, Heft 14, Seite 291 f.

[2]) Nicht aufgenommen in die „Edition Peters“!

Digitized by Google

Glaubte ich also in meinem Aufsatz im „Musikalischen Wochenblatt“ die Schuld für die unbegreifliche Vernachlässigung eines Meisterwerkes, das auch im Konzertsaal von hoher Wirkung ist, auf die Verleger abwälzen zu können, so kann ich jetzt nur noch die Indolenz der Musiker und des grossen Publikums anklagen. Denn selbst die Bülowsche Bearbeitung hat nicht vermocht, die Schläfer dauernd aufzurütteln. Diese veränderte Sachlage rechtfertigt es, dass ich mich diesmal an ein allgemeineres Publikum wende, indem ich meiner lebhaften Freude darüber Ausdruck gebe, im Kampfe für das Werk einen Hans von Bülow zum Bundesgenossen gefunden zu haben!

Die Bülowsche Ausgabe ist eine Bearbeitung. Diese besteht im wesentlichen in einer Neuinstrumentierung. Während das Glucksche Orchester ausser dem Streichorchester 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken verwendet, fügt Bülow 2 Klarinetten, 2 weitere Hörner und 1 Bassposaune hinzu. Diese Posaune dient bei Bülow dazu, das Motiv III — das der drohenden Pallas-Erscheinung — herauszuheben. Die (in Prag und Hamburg) aufgeführte Bearbeitung der Oper durch Stransky nimmt von diesem genialen Einfall keine Notiz; augenscheinlich kannte Stransky die Bülowsche Bearbeitung gar nicht, als er die seinige unternahm. Ferner bringt Bülow bei diesem selben drohenden Motiv echoartige thematische Imitationen mit Benutzung der Hörner an, die den drohenden Charakter des betreffenden Teiles der Ouvertüre sehr erhöhen. Endlich gibt er sehr ins einzelne gehende und seinen berühmten musikalischen Feinsinn beweisende Vortragsbezeichnungen, sogar für die Streicher Strichbezeichnungen.

Übrigens macht die Bülowsche Ausgabe eine Textausgabe der Partitur keineswegs überflüssig, sondern erhöht vielleicht eher das Bedürfnis nach einer solchen. Offenbar würde jede der beiden Ausgaben der andern erhöhtes Interesse verschaffen. Hans v. Bülow war es darum zu tun, den Ideengehalt des Werkes (ohne allzu einschneidende Änderungen) durch adäquate Mittel unserer musikalischen Technik herauszuarbeiten. Auf der anderen Seite aber interessiert es uns fast noch mehr, zu sehen, wie das, was poetische Intuition anlangt, seiner Zeit weit vorauseilende Genie Glucks mit seinen verhältnismässig dürftigen Mitteln so packende Wirkungen hervorzubringen, Wasser aus dem Felsen zu schlagen vermochte. Ausserdem kann man natürlich nur durch den Vergleich mit dem Original beurteilen, was Bülow geleistet hat.

Möge die Zeit, in der diese geniale Leistung Bülows unseren Dirigenten unbekannt war, recht bald hinter uns liegen —, es wird uns nicht zum Schaden gereichen!

Digitized by Google



BÜCHER

94. **Emil Bohn:** Hundert historische Konzerte in Breslau. 1881—1905. Verlag: Julius Hainauer, Breslau 1905.

Unter denen, die sich aller Orten bemühen, die Olla Potrida unserer landläufigen Konzert-Programme durch deren einheitliche Fassung künstlerisch bedeutsamer zu gestalten, steht E. Bohn mit oben an. Es ist sein gutes Recht, das im Vorworte seiner kleinen aber unendlich inhaltsschweren Schrift zu betonen; die Arbeit, die er mit den 100 Konzerten geleistet hat, ist ganz gewaltig, und sicherlich ist heute kein anderer Mann da, der sich ihm an gleich langer und treuer, erfolgreicher und planmässiger Arbeit vergleichen könnte. Sie wird hoffentlich gute Früchte tragen und die Gegner des Reform-Programmes überzeugen, wenn sie die Bohnsche Schrift lesen, dass man künstlerisch einheitliche Programme zusammenstellen kann, die nicht langweilig sind. Wenn man nur endlich einmal in diesen Kreisen von dem entsetzlichen Standpunkt abkäme, dass es nötig sei, „die Leute zu unterhalten"! In diese Sphäre rückt man aber auch z. B. Beethovens Neunte Symphonie, sobald man sie mit irgendwelcher Firlefanz-Musik zusammenstellt. Es gibt Kapellmeister, die sich nicht ernst genug benehmen können, wenn sie Wagnersche Werke aufführen, jeden „Strich" als ein crimen laesae majestatis ansehen, und die, sobald sie ein Konzert-Programm aufstellen, planlos und sorglos das heterogenste nebeneinander stellen. Wie not tut es da, dass die Ansicht der Romantiker von der Kunstpflege, die auch Wagner adoptierte, mehr zur Geltung komme! Bohns Buch könnte ein vortrefflicher Wegleiter werden. Man bemerke die Fülle des hier an Stoffen gebotenen. Z. B. 9. Konzert: Das mehrstimmige deutsche Lied vom 15.—17. Jahrhundert. 15. Konzert: H. L. Hassler. 16./17. Konzert: Mozart als dramatischer Komponist. 19. Konzert: Musik in England im Zeitalter Elisabeths. 25. Konzert: Fidelio. Erste Bearbeitung, usw. Man sieht, das ist stille, ernste und echte Kulturarbeit, die hier geleistet wurde, für die man dankbar sein und der man nachfolgen sollte.

Prof. Dr. Wilibald Nagel

95. **Neue Kunstblätter:** Beethoven und Wagner, zwei Künstlersteinzeichnungen von Karl Bauer. Verlag: F. A. Ackermann, München.

Der Künstler hat Beethoven in dämmeriger Beleuchtung dargestellt, so dass die tiefen Schatten in seinen von körperlichen und seelischen Leiden durchfurchten Zügen besonders stark wirken. Das Haupt ist leicht nach vorne geneigt, das Kinn auf die geballte Faust gestützt. In dieser Haltung, in diesen Augen, die tiefernst und glutvoll ins Weite blicken und in den zusammengepressten Lippen ist ein starker Wille ausgeprägt, eine eiserne Entschlossenheit, dem Schicksal zu trotzen und die eigene, ideale Sendung siegreich zu erfüllen. Auf Wagners Antlitz dagegen liegt eine gewisse Ruhe, nur die Augen, die sinnend in die Ferne schweifen, scheinen zu verraten, dass neue Gestalten die Phantasie des Geistesgewaltigen beschäftigen. Von unseren deutschen Musikerfürsten gab es bisher keine grossen künstlerischen Porträts zu mässigem Preise, es seien daher diese neuen Kunstblätter jedem Musikfreund als hervorragender Wandschmuck empfohlen.

Richard Wanderer

Digitized by Google



FRANZ LISZT
nach einer Zeichnung von S. Mittag

V. 14

Digitized by Google

Digitized by Google

96. George Grove: Dictionary of Music and Musicians. Bd. II (F—L). Verlag: Macmillan & Co., Limited, London.

Der zweite Band der von J. A. Fuller Maitland bearbeiteten, soeben erscheinenden Neuauflage des bekannten hervorragenden Nachschlagewerkes zählt an Inhalt und Ausstattung zu dem Besten, das auf diesem Gebiete bisher geleistet wurde. Von den im vorliegenden Bande behandelten Tonsetzern sind besonders ausführliche und beachtenswerte Artikel Händel und Haydn gewidmet. Der Liszt-Artikel ist um viele genauere und wertvolle Notizen vermehrt, und auch hervorragende lebende Künstler und Künstlerinnen, wie Joseph Joachim, Franz Kneisel, Jan Kubelik, Lilli Lehmann, De Lucia u. a. m. sind eingehend gewürdigt. Mit allen Einzelheiten sind ferner die englischen Madrigal-Komponisten behandelt; sehr instruktiv sind die wichtigen Artikel Musikgeschichte und Musikbibliotheken. Zahlreiche gute Illustrationen erläutern den Text, und der up-to-date Charakter des Lexikons wird nicht verfehlen, dessen bewährten Ruf aufs neue zu befestigen und ihm neue Freunde zu gewinnen. Curt Hamel

MUSIKALIEN

97. S. Liapounow: 12 Etudes d'Exécution transcendante pour le Piano. op. 11. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Dem Andenken an Franz Liszt hat Liapounow da ein Werk geschaffen, das hinsichtlich der Grösse seiner Anlage, der Eigenart seiner Erfindung, der Variabilität seines Klaviersatzes, seiner rhythmischen und dynamischen Feinheiten zu dem Besten gehört, was ich auf dem Gebiete der slawischen Klaviermusik kenne. Noch ist das umfangreiche Werk nicht ganz vollendet. Von den verheissenen zwölf bezeugen aber bereits zehn Etüden die Grösse dieser klavierkompositorischen Tat. Liapounow nennt die Kompositionen Etüden. In Wirklichkeit sind es Stimmungsbilder, die neben der Charakterisierung ihres poetischen Vorwurfs bestimmte virtuosen-technische Ziele verfolgen. Mit Fis-dur beginnend bewegen sich die einzelnen Etüden in allen Dur- und moll-Kreuztonarten. No. 1: Berceuse; Fis-dur, ein träumerisch gesangvolles Thema, zart umspielt von Sechzehntel- und Sechszehnteltriolenfiguren; ferner No. 2: Ronde des fantômes; dis-moll, im Prestotempo, $^6/_8$ Takt, blitzartig dahinhuschend, sind als Legato-Etüden mit ihren dynamisch-rhythmischen Finessen von grossem Reiz. Zu No. 3: Carillon; H-dur, hat Liapounow ein kleines Programm vorangestellt. Es lautet: Eine Glocke ruft zum Gottesdienst. Zwischen ihren Schlägen hört man die Töne eines Kirchengesanges. Das Geläute wird allmählich stärker, und die kleinen Glocken vereinigen sich mit der grossen. Abwechselnd lassen sich der festliche Kirchengesang und die Töne der Glocken vernehmen, und endlich vereinigen sich Glocken und Gesang zu einem allgemeinen majestätischen Chor unter den feierlichen Klängen der grossen Glocke. Die verschiedenen Glockenmotive, deren in der Luft nachschwirrende Klänge durch legatisierende Sechzehntelfiguren besonders charakterisiert sind, das starre, der russisch-orthodoxen Kirche entnommene Choralmotiv, sowie der endliche Zusammenklang aller Motive, verlangen — neben der selbstverständlichen Beherrschung der enormen technischen Schwierigkeiten — einen ganz ungewöhnlichen Reichtum an dynamischer Klangmodulation. Als Werk ist es mir bezüglich der Erfindung nicht so sehr sympathisch wie No. 4: Térek. Lermontow's Verse: „Durch Gefels in wildem Jagen — Brüllt der Térek grimmgemut; — Sturmesheulen — seine Klagen, — Schaumgeperl — die Tränenflut. — Doch an des Gebirges Fusse — Strömt er murmelnd sanft einher, — Und mit schmeichlerischem Grusse — Spricht er zu dem Kaspimeer" haben den phantasievollen Komponisten zu dieser Virtuosenetüde angeregt. Im glitzernden gis-moll, im hastigen, sich überstürzenden Drängen des Hauptmotivs

Digitized by Google

malt er das aus den Felsen des Kaukasus hervorbrechende Gebirgswasser, wie es in die tscherkessische Ebene hinunterfliessend in breitem Strome dem Meer entgegenbraust. Ein brillantes Vortragsstück, wirkungsvoll in seinem Aufbau und der Gegensätzlichkeit seiner Themen. No. 5: Nuit d'été, ist, wie schon der Titel ergibt, ein in schwüler, romantisierender Melodik sich gebendes Tonstück. Slawische Eigenart und Klangschönheit, reizvolle Melismen und Fiorituren sind ebenso wie in der A-dur Idylle — No. 7 — die hauptsächlichsten, Spieler und Hörer erfreuenden Eigenschaften. Wild und ungestüm dahinbrausende, für Handgelenk- und gebrochene Akkord-Technik besonders geschaffene Etüden sind No. 6: Tempête und No. 8: Chant épique. Thematisch nicht allzu bedeutend bieten sie dafür dem Spieler Aufgaben von ausgeklügelter Schwierigkeit. No. 9: Harpes éoliennes, D-dur, ist eine Tremolo- und Arpeggien-Etüde von sensiblem Klangreiz. Der liebliche träumerische Stimmungscharakter, das Surren des Tremolo bei abgedämpften Saiten, das Schwirren der das Thema umfliessenden, arpeggierten Akkorde, bieten in der Gesamtwirkung dem Spieler eine dynamische Aufgabe, wie sie hinsichtlich der Erzeugung der Klangspezialität einzig dastehen dürfte. In dem Nationaltanz „Lesghinka", No. 10, h-moll, knüpft der Komponist an Balakirews chromatisierender Klaviertechnik an. Thematisch gut charakterisierend, häuft er wie bei den übrigen Etüden — No. 1 und 7 teilweise ausgenommen — auch hier enorme Schwierigkeiten auf. Überhaupt geht Liapounow, soweit das Etüdenwerk bis jetzt vorliegt, im allgemeinen von technischen Voraussetzungen aus, wie sie nur von einem verhältnismässig kleinen Häuflein unserer allerersten Klaviervirtuosen erfüllt werden können. Die technisch und geistig vollkommene, restlose Erschöpfung dieses umfangreichen, pädagogisch hochbedeutenden Werkes ist daher nur Auserwählten möglich. Mögen diese Wenigen sich desto energischer dieser Etüdensammlung annehmen und durch die Tat die ihnen Nachstrebenden auf diese glänzende Bereicherung unserer Klavierliteratur hinweisen. Adolf Göttmann

98. **Hugo Brückler: Lieder und Gesänge** aus Scheffels „Trompeter von Säckingen". op. 1 und 2. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Trompeterlieder von Brückler waren vor ungefähr zwei Jahrzehnten überaus geschätzt und beliebt, und dies gewiss nicht mit Unrecht. Der leider so früh gestorbene Komponist war zwar kein grosser Erfinder, aber er verfügte über einen gewissen Empfindungsreichtum im romantischen Sinne, etwa im Stile Adolf Jensens, den er aber hinsichtlich der koncisen Anlage seiner Lieder bedeutend übertrifft; trotzdem in ihnen ein liebenswürdiger, volkstümlicher Ton festgehalten wird, deuten sie, wenn auch nur leise, doch manchmal auf den zu ihrer Entstehungszeit noch sehr zukünftigen Hugo Wolf hin und verlieren sich nie in jene Launen und undeutlichen Stimmungsnebel, die gerade die Richtung Jensen für die Gegenwart nicht mehr recht verdaulich macht. Es ist viel Frisches, noch Unverbrauchtes in den Brücklerschen Liedern, und vielleicht trägt ihre Aufnahme in die Volksausgabe des Verlags bei, ihnen zu einer Nachblüte zu verhelfen.

99. **Felix Weingartner: Zwölf Lieder** nach Gedichten von Gottfried Keller. op. 22. 2 Bände. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Diese Lieder scheinen ein neuer Beleg dafür, dass Weingartner als Komponist nicht berufen ist, besondere und bedeutende Wege zu gehen. Dass einzelne der Gesänge im Konzertsaal und unter der Voraussetzung eines kleinen Raffinements in der Wiedergabe mit einem ebenso kleinen Erfolg rechnen können, haben wir erlebt und finden das dadurch verursacht, dass Weingartner eine sinnliche Melodie zumeist zu treffen weiss und in der Begleitung eine förmliche Askese bevorzugt. Beschäftigt man sich dann mit den Liedern näher, so erscheint freilich diese Einfachheit immer gesuchter und schliesslich unnatürlicher, als wenn statt ihrer ein unausgegorenes Talent nach Herzenslust über die Stränge hauen würde. Als Beleg für diesen Grundton, der durch das ganze

Digitized by Google

Opus geht, möchte ich hinweisen auf „Wenn schlanke Lilien wandelten", „All meine Weisheit" und „Wie glänzt der helle Mond", das sich am besten charakterisiert, wenn man die Tonpoesie dagegen hält, die Hugo Wolf für den gleichen Stoff gefunden hat. Es ist sonderbar, dass gerade Gottfried Keller mit diesen Gedichten, denen allen ein so starker künstlerischer Zug zu eigen ist, einer so beabsichtigt künstlichen Bearbeitung anheim fallen musste — denn Weingartner ist ein kluger und feiner Kopf, von dem man annehmen kann, dass diese Simplizität das Ergebnis seines Willens ist, und das lässt eben an seinen Liedern keine reine Freude aufkommen.

100. **Max Reger:** Zwei Sonatinen für Klavier zu zwei Händen. op. 89. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Reger hat sich in diesen Sonatinen wirklich, soweit es ihm eben möglich ist, innerhalb der Grenzen ihres Titels gehalten und gibt in ihnen vor allem ein tüchtiges Übungsmaterial für vorgeschrittenere und wirklich musikbegabte Schüler. Die gefesselte Harmonik bringt es mit sich, dass das melodische, übrigens durchaus sonatinenmässige Element stärker hervortritt. Für das Verständnis der Eigenart des Künstlers sind diese Tonsätze ebenfalls von Wert. Man kann übrigens oft sehen, dass die Vielseitigkeit und förmliche Unbegrenztheit der Regerschen Modulationskunst oft durchaus nicht mehr eigentümlich und apart wirkt, sondern gerade auf eine auffallende Indifferenz hinweist und einen deutlich unlogischen Charakter wenigstens momentan hervorruft, der bei Unterrichtswerken allerdings eine unerwünschte Beigabe ist. Solche Stellen gehen allerdings im Fluge rasch vorüber, sind aber bei den Sonatinen mehrfach nachweisbar.

101. **Max Reger:** Schlichte Weisen für eine Singstimme und Klavier. op. 76. Bd. 2. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Die Bezeichnung „schlicht" ist hier allerdings mit einiger Vorsicht aufzunehmen. Es befinden sich Lieder in dieser Sammlung, die für manch einen, der doch ein guter Musiker sein kann, schon jenseits von gut und böse liegen. Dazu rechne ich „Zwiesprach", das witzige „Die Mutter spricht", „Vorbeimarsch" und noch manches andere. Neben solchen Proben der vollen Eigenart Regers sind allerdings auch Lieder zu finden, die ihn auf ganz objektivem Wege zeigen, was besonders in jenen Gesängen der Fall ist, die mit Glück alte Weisen nachahmen. In der Wahl der Dichtungen geht Reger manchmal nicht sehr kritisch zu Werke, wie er dann auch manchmal Stoffe, die einer wirklich „schlichten" musikalischen Ausgestaltung gut liegen, eine viel zu exotische Einkleidung gibt.

102. **Richard Wetz:** Fünf Gesänge für mittlere Stimme. op. 20. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

Das über Wetz bereits abgegebene Urteil zu modifizieren, geben diese Lieder keinen Anlaas. Solid gemacht im Sinne einer jetzt weit verbreiteten Durchschnittsromantik sind alle, aber es fehlt ihnen auch durchwegs jene starke und überzeugende Sprache, die eine Eigenart hinter sich birgt und sich als eine Notwendigkeit zeigt. Solchen Liedern kann man die Achtung nicht versagen, aber sie heben sich in nichts über viele andere gleichgeartete Tageserscheinungen hinaus. Hermann Teibler

103. **Otto Sohns:** Sonate für Klavier und Violine. Verlag: Süddeutscher Musikverlag, Strassburg i. E.

So sympathisch mir auch die Rückkehr zur Einfachheit ist, so macht Sohns doch davon einen zu grossen Gebrauch, ist seine Tonsprache gar zu harmlos, ohne jeden modernen Gedanken. Namentlich gilt dies von den Variationen und dem Finale. Im dritten und zweiten Takte vor dem mit 1 bezeichneten Übergang zur Wiederholung des ersten Satzes muss es in der Violinstimme natürlich a (nicht f) heissen.

Prof. Dr. Wilh. Altmann

Digitized by Google

REVUE DER REVUEEN

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart) 1906, No. 9—11. — Karl Zuschneid: „Mozarts Klaviersonaten und ihre Bedeutung im Unterricht". Verfasser befürwortet die Erziehung jugendlicher Talente auf dem „abgeklärten Boden des klassischen Literaturschatzes", im Gegensatz zu der heute geforderten „sterilen Finger- und Handgelenkdressur", die nur dazu dient, „möglichst rasch den Anforderungen der modernen Technik gewachsen zu sein". — Karl Grunsky beschliesst seinen Artikel über „Mozarts Kirchenmusik". — H. A. Köstlin bespricht in einem Artikel „Ein Stück Volkskunst" das Streben unserer Zeit nach Popularisierung der Kunst. Verfasser erkennt richtig als erstes Erfordernis zu solcher Kunsterziehung „die Anleitung zu eigener Betätigung." ... Den musikalischen Darbietungen muss vor allem weit mehr, als es bisher geschehen, „eine planmässige musikalische Erziehung des Volkes voraus und zur Seite gehen." — Sehr anregend ist Adolf Kesslers Essay: „Musik in der Natur," der wohl dazu angetan ist, auf die kaum noch erkennbaren Fäden aufmerksam zu machen, die „in Sage und Dichtung das Empfinden, Fühlen und Denken der Gegenwart" mit der Vergangenheit verbinden. — Ferner: A. Pfeiffer: „Die Entwicklungsgeschichte des Klaviers, IV." — Richard Batka: „Der Monatsplauderer", Nachklänge zum Mozartgedenkfest.

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT (Leipzig) 1906, Heft 5. — Alfred Heuss behandelt „Das dämonische Element in Mozarts Werken". Verfasser findet ein Hauptcharakteristikum von Mozarts leidenschaftlichem Naturell in den „von tiefster Leidenschaft erfüllten Stellen", die da auftreten, „wo man sie gar nicht vermutet und wo sie ihrer Natur nach gar nicht hinzupassen scheinen", und sieht hierin das zum Begriff des Dämonischen gehörende Element. „Gerade deshalb, weil die äusseren Mittel Mozarts Selbstverständlichkeiten geworden sind, lässt sich an ihm das nackte Tatsächliche in reinster Weise studieren. Und hierbei spielt das dämonische Element eine wesentliche Rolle. Im Kleinen wie im Grossen wurde Mozart durch sein dämonisches Künstlernaturell der kühne Neuerer, als den ihn die Musikgeschichte kennt." — Ferner: Charles Maclean: „The British School on View". — Wilh. Altmann: „Die deutsche Musiksammlung" (Reichs-Musik-Bibliothek).

KIND UND KUNST (Darmstadt) 1906, Februarheft. — Aus dem reichhaltigen Heft interessieren zahlreiche Abbildungen aus den Kinderspielen und kallisthenischen Übungen, die der verdienstvolle Genfer Professor Jaques-Dalcroze gedichtet und komponiert hat. — Karl Grunsky schreibt über die „Musikpflege im Hause". Alle Einsichtigen sind darüber klar, dass etwas geschehen muss, um die „Pflege der Musik zu verinnerlichen". Während in früheren Zeiten die Menschen nach „musikalischer Betätigung lechzten", bietet die Jetztzeit ein vollkommenes Gegenbild. „Der moderne Mensch muss für alles Sinn und Empfänglichkeit haben, neben einer angespannten Tätigkeit in aufreibendem Berufe; wo sollen denn uns die Stunden herkommen, eine Sonate, eine Kantate um die andere zu verzehren? Man breche mit dem verderblichen Grundsatz, das Verständnis

Digitized by Google

erhabener Schöpfungen hinauszuschieben und sozusagen dem Leben zu überlassen, dafür einstweilen mit inhaltloser Gelegenheitsmusik zu sättigen".

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1906, No. 1—14. — Der neue Jahrgang beginnt mit einem Rückblick auf das Musikjahr 1905 von Detlef Schultz. Aus der Opernübersicht ist erwähnenswert, dass Mozart, Beethoven, Weber und Lortzing ungefähr die alte Aufführungsziffer behauptet haben, während die Wagners beträchtlich gestiegen, die Meyerbeers ebenso gefallen und die Verdi's etwas gesunken ist. — Ernest Closson schreibt über Massenet's „Cherubin", Otto Neitzel über Isidore de Lara's „Messalina", Victor Joss über Leo Blechs „Aschenbrödel". — Karl Thiessen würdigt in einem Artikel „Peter Cornelius als Musiker" seinen künstlerischen Werdegang und seine Werke, und beleuchtet eingehend die Grundpfeiler, auf denen seine musikalisch-künstlerische Entwicklung beruht.

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT (Leipzig) 1906, No. 6. — Erich Kloss berichtet über das „Tannhäuser-Bacchanal" und vergleicht den „vollständigen poetischen Entwurf" Wagners zu dem „Venusberg-Bacchanal" mit den Andeutungen, die Wagner in seinen Briefen an Mathilde Wesendonk macht.

MUSICA (Buenos-Aires) 1906, No. 2. — In dem zweiten Heft der hübsch ausgestatteten, neuen spanischen Musikzeitschrift schreibt José Ingegnieros über „Origen y función de la música", Elena Piñero über „La música y el Arte, su acción moral", J. Grand-Carteret über „Retrato grafológico de Wagner."

KUNSTWART (München) 1906, Heft 10. — Zu der noch ungeklärten Streitfrage über den Wert der Klavierspielapparate äussert sich Aloys Obrist in dem Aufsatz: „Klavierspielapparate und musikalische Seelenwerte". Verfasser erörtert den Unterschied zwischen Handspiel und Spielvorrichtung und weist auf den grossen seelischen Verlust hin, den die Verdrängung des Klavierspiels durch die künstlichen Spielapparate für die Menschheit bedeuten würde. „Es ist ein grösserer seelischer Gewinn für einen Menschen, wenn er schlecht und recht einen Tanz, eine Sonatine, eine Bachsche Invention, einen leichten Prélude von Chopin spielen kann, als wenn er das komplizierteste Stück auf einer Phonola abschnurren kann."

FINSK MUSIKREVY (Helsingfors) 1906, Heft 2/3. — Das zweite Januarheft ist dem Andenken Mozarts gewidmet und bringt folgende selbständige Artikel: Egon von Komorzynski „Mozarts konstnärskap"; „Små medel, stora verkningar" mit G. A. G. unterzeichnet. — Im ersten Februarheft interessiert ein Aufsatz von Axel von Kothen über „Bruckners IV. Symphonie."

BREMER MUSIK-HEROLD 1906, Februar. — Ein „Richard und Siegfried Wagner-Heft", in dem u. a. Fr. Glasenapp einen Artikel über die Persönlichkeit und das künstlerische Schaffen Siegfried Wagners publiziert. Die deutsche Presse sei ihm mit wenig Gerechtigkeit begegnet und das kritische Seziermesser für ihn stets schärfer geschliffen gewesen als für andere. „Ganz der Vater," wie so manche erregten Stimmen rufen, wird er „wahrscheinlich niemals werden." . . . „Warum auch? Es gibt Könige und Kaiser; es gibt aber auch Kron- und Schwertbewahrer. Heil Siegfried, dem Schützer von Wahnfried!"

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE (Wien) 1906, No. 2/4. — Anton Krtsmáry verlangt in „Unzeitgemässen Betrachtungen' zur Mozartfeier" eine Steigerung der Mozartpflege im Musikleben intimer Häuslichkeit. . . . Möge Mozarts 200. Geburts-

Digitized by Google

tag aus dem „tiefinnersten Bedürfnis der Volksseele heraus“ festlich begangen werden! — Zur 50. Wiederkehr von Heinrich Heines Todestag schreibt Julius Blaschke über „Heinrich Heine und die Musik.“

REVUE GERMANIQUE (Paris) I. Jahrg., No. 4. — Jean Chantavoine: „Goethe Musicien.“ Der Autor beleuchtet Goethes Freundschaft mit Zelter, dem allein der Dichter seine musikalischen Kenntnisse, die in Theorie und Praxis nur die elementarsten Dinge umfassten, verdankt. . . . „Si les connaissances de Goethe en musique étaient peu précises et peu étendues, son sentiment était-il bien vif?“ In seinen Werken findet man wohl bisweilen „un appel à la musique;“ es sei auf die Eingangsszene zum zweiten Teil des „Faust“ und auf „Wilhelm Meister“ hingewiesen. „Cependant, il avouait connaître la musique par réflexion plus que par plaisir et ne la connaître donc que d'une manière générale, vague et approximative.“

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATER-ZEITUNG (Köln) 1906, No. 8. — Richard Braungart äussert sich zum Thema „Programmusik.“ Als unheilbares Übel der Programmusik sieht er den Umstand, dass sie eine Mischgattung ist, zwischen der Oper und der absoluten Musik. Er bezweifelt, ob es Fachmusikern möglich ist, an der Hand des Programms „die psychologische Arbeit des Komponisten mit Sicherheit bis in alle Einzelheiten zu verfolgen und nachzuweisen,“ und folgert daraus, dass die Programme sich als ein durchaus „Störendes, Irreführendes, Ablenkendes zwischen das Werk und den Hörer stellen.“ — Ferner: Roderich von Mojsisovicz: „Hektor Berlioz' Bedeutung für die Musik unserer Tage.“

MUSIKALISCHE RUNDSCHAU (München) 1906, Heft 4|5. — „Smetana in München“ betitelt sich ein Erinnerungsblatt Richard Batkas. — Karl Thiessen bedauert in einem „Kritischen Rückblick auf die Mozart-Gedenkfeier“, wie wenig Mozart unserer Zeit noch lebendig gewesen ist. — Dr. Fritzsche veröffentlicht „Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy.“

DER TAG (Berlin) 1906, 18. Febr. — H. Abert wendet sich in seinem Artikel „Moderner Musikdilettantismus“ gegen die heutige allgemein falsche Auffassung des Begriffs „Dilettantismus“. Das Dilettantentum leide an dem Wahn, sein Hauptberuf sei, mit dem Künstler gleichen Schritt zu halten. Daher Resignation und Verbitterung. Man gebe dem Laien durch eine gründliche musikalische Schulung die Möglichkeit, sein Ziel klar vor Augen zu sehen und nicht „unerreichbaren Phantomen“ nachzujagen.

DIE OPERETTE (Leipzig) 1906, No. 1. — Eine neue Bühnenzeitschrift, die es sich zur Aufgsbe macht, der „Entartung“ der heutigen Operettenform entgegenzutreten. Zu diesem Zwecke sollen „aus fachkundiger Feder Reformvorschläge“ gemacht und in einem „Korrespondenzbureau für Operettenkomponisten und Librettisten die Bekanntschaft und der Zusammenschluss tüchtiger Ton- und Textdichter vermittelt werden.“ In einer kritischen Rundschau werden die neuesten Operettenaufführungen besprochen.

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED (Wien) 1906, Heft 2. — Nach einleitenden Worten Dr. Böckels „Vom deutschen Volksgesang“ berichtet Josef Pommer über „Das älplerische Volkslied und wie man es findet“ und erörtert dabei, was eigentlich ein Volkslied ist.

Digitized by Google



NEUE OPERN

August Langert: „Des Sängers Fluch", eine dreiaktige Oper, erlebte unter Leitung des Komponisten am Hoftheater in Gotha ihre Erstaufführung.

Ermanno Wolf-Ferrari: „Der Fächer", Text nach dem gleichnamigen Lustspiel Goldoni's, betitelt sich ein neues Bühnenwerk des Komponisten, das vom Intendanten Prasch für das Theater des Westens in Charlottenburg zur Aufführung erworben worden ist.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Antwerpen: „Le Tasse", eine Oper in vier Akten und acht Bildern, Text von Jules und Pierre Barbier, Musik von Eugène d'Harcourt, erlebte am Königl. Theater unter de la Fuentes' Leitung ihre Erstaufführung.

Frankfurt a. M.: In der Zeit vom 27. April bis zum 5. Mai beabsichtigt die Intendanz des Opernhauses eine zyklische Aufführung Mozartscher und Wagnerscher Werke unter Mitwirkung hervorragender auswärtiger Künstler zu veranstalten.

London: Der Spielplan für die Saison in Covent-Garden steht nunmehr fest: Hans Richter leitet zwei Aufführungen des „Nibelungenrings". Es kommen ferner zur Aufführung: Don Juan, Rigoletto, Traviata, Aïda, Maskenball, Tosca, Madama Butterfly, La Bohême, Pagliacci, Faust, Roméo et Juliette, Carmen, Le Jongleur de Notre-Dame, Armida, André Chenier, Barbier von Bagdad, Der Vagabund und die Prinzessin, Der fliegende Holländer, Die Meistersinger von Nürnberg, Tannhäuser, Tristan und Isolde. — Von Künstlern wurden bisher verpflichtet die Damen: Alda, Destinn, Melba, Wittich, Kirkby-Lunn, die Herren: Burrian, Caruso, Laffitte, Scotti, van Rooy, Seveilhac, Zador.

Stettin: Zum erstenmal wurde hier der Tristan gegeben, und zwar in einer den Verhältnissen gemäss überraschend schönen Aufführung. Anton Bürger als Tristan und namentlich Kapellmeister Zimmermann machten sich hoch verdient.

Stuttgart: Friedrich Kloses Märchenoper „Ilsebill", die in Karlsruhe und München mit aussergewöhnlichem Erfolg unter Felix Mottls Leitung aufgeführt wurde, ist von der Hofoper zur Aufführung angenommen worden.

KONZERTE

Baden-Baden: In den Tagen vom 9. bis 11. Juni findet unter dem Protektorate des Grossherzogs von Baden ein Musikfest statt.

Chemnitz: Georg Stolz, Kantor und Organist zu St. Lukas, führte am 14. März in der St. Lukaskirche zum erstenmal Kiels gewaltiges Oratorium „Christus" auf. Der Erfolg war in jeder Beziehung ein glänzender.

Flensburg: Im Konzert des Lehrer-Gesangvereins (Leitung: Dr. Hermann Stephani) am 31. März kam u. a. das grosse Chorwerk „Columbus" von

Digitized by Google

Felix Draeseke mit den Solisten N. Harzen-Müller und A. Kroymann zur Aufführung.

Linz: Der Musikverein veranstaltet am 1. April unter der Leitung von August Göllerich die fünfte Bruckner-Stiftungsfeier. Auf dem Programm stehen: „114. Psalm für gemischten Chor und drei Posaunen"; „VII. Symphonie"; „Tedeum". Den Sopranpart im Tedeum singt Emy Karvasy-Borchert aus Berlin.

Mailand: Lorenzo Perosi hat eine viersätzige Symphonie für grosses Orchester vollendet. Sie dürfte voraussichtlich während des nächsten Winters unter Martucci ihre Uraufführung erleben.

Saarbrücken: Als Dirigenten des dritten südrheinischen Musikfestes werden fungieren: Fritz Steinbach-Köln, V. Cormann-Saarbrücken und Scholz-St. Johann. Chor: 350 Mitwirkende; Orchester: Darmstädter Hoforchester, verstärkt durch Mitglieder des Kölner Gürzenich-Orchesters und Frankfurter und Mainzer Musiker. Solisten: Johanna Gadski-Tauscher (Sopran), Adrienne Kraus-Osborne (Alt), Carl Jörn (Tenor), Carl Bronsgeest (Bariton), Henriette Schelle (Klavier), Felix Berber (Violine), Max Reger (Klavier) und Prof. Franke (Orgel). Das Programm enthält u. a. Beethovens neunte Symphonie, die Variationen für zwei Klaviere von Reger und zwei Werke Prof. Heubners.

Stuttgart: Im Herbst dieses Jahres wird ein mehrtägiges Hugo Wolf-Fest stattfinden, das einen Überblick über das gesamte Schaffen des Meisters darbieten soll, ausser vielen Liedern also auch die Chor-, Orchesterwerke und den Corregidor umfassen wird. In Aussicht genommen sind die Tage vom 4. bis 8. Oktober.

TAGESCHRONIK

Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer hielt am 29. März in Berlin ihre Hauptversammlung ab, die den Geschäfts- und Rechenschaftsbericht für das Jahr 1905 genehmigte. In den Vorstand wurden die ausscheidenden Herren Humperdinck und Rüfer wiedergewählt, in den Beirat die Herren Dr. Hegar, Kahn, Kaun, Dr. Obrist und Dr. Wolfrum. Nach Anhörung des Geschäftsberichtes für die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht fasste die Hauptversammlung einstimmig folgende Resolution: „Die Hauptversammlung der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer spricht dem Vorstand der Genossenschaft ihre rückhaltlose Anerkennung und ihren wärmsten Dank aus für die opferwillige und mühevolle Tätigkeit, die er unter schwierigen Verhältnissen in der Leitung der Genossenschaft und namentlich in der Geschäftsführung der Anstalt entwickelt hat. Sie bittet den Vorstand, unter Befolgung der bisher geübten und bewährten Grundsätze, mit gleicher Energie seine erfolgreiche Tätigkeit weiterzuführen."

Als bedeutsames Ereignis für die musikalische Welt ist in Berlin eine Deutsche Brahms-Gesellschaft in der Bildung begriffen. Ihre Grundlage bildet ein jüngst zwischen Freunden und Anhängern von Johannes Brahms und seinen Erben erzieltes freundschaftliches Einverständnis in betreff seines Nachlasses, soweit es sich nicht um persönliche Erinnerungsstücke handelt. Dadurch werden insbesondere meist unedierte Werke, Brief-, Verlags- und Autorrechte der Deutschen Brahms-Gesellschaft zugehören und durch sie der Allgemeinheit zugänglich gemacht werden. Die Deutsche Brahms-Gesellschaft m. b. H. wird alles, was auf das Leben und Schaffen von Johannes Brahms Bezug hat, in ihren Händen

Digitized by Google



FRANZ LISZT

nach einer älteren Photographie

Digitized by Google

Digitized by Google

zu vereinigen und pietätvoll zu gestalten bestrebt sein. Zu der in Wien bestehenden Brahms-Gesellschaft, die sich vornehmlich die Pflege der persönlichen Erinnerungsstücke zur Aufgabe gemacht hat, sind die Beziehungen durch die Trennung der Arbeitsgebiete von vornherein bestens geregelt. Die Aufforderung zur Schaffung der Deutschen Brahms-Gesellschaft trägt die Unterschriften von folgenden Personen: Prof. Dr. Joseph Joachim, Prof. F. Bassermann, Frau Florence Bassermann (Frankfurt), Rechtsanwalt Dr. Otto Dehn (Hamburg), Geheimrat Th. W. Engelmann, Dr. Antoine Feill (Hamburg), Prof. Dr. Max Friedlaender, Prof. Dr. Fr. Hegar (Zürich), Bolko Graf von Hochberg (Rohnstock), Senator Holthusen (Hamburg), Prof. Max Klinger (Leipzig), Prof. Dr. C. Krebs, Rudolf van der Leyen (Mörs), Kommerzienrat Alexander Luca, Hof- und Gerichtsadvokat Dr. Josef Reitzes (Wien), Rechtsanwalt Dr. Victor Schnitzler (Köln), Musikverleger Hans Simrock, Edward Speyer, Frau Antonie Speyer-Kufferath (Ridgehurst), Generalmusikdirektor Fritz Steinbach (Köln), Prof. Julius Stockhausen (Frankfurt), Geheimer Kommerzienrat Julius Wegeler (Coblenz).

In Berlin werden zwei neue Konzertsäle gebaut. Die beiden Säle, für ca. 700 resp. 1500 Personen, werden nach den mit den Grundstücksbesitzern geschlossenen Verträgen und den bereits fertiggestellten Bauplänen in Verbindung mit einem Neubau des Konservatoriums Klindworth-Scharwenka aufgeführt. Das Konservatorium Klindworth-Scharwenka hat zu diesem Zwecke die Häuser Lützowstrasse 76 und Genthinerstrasse 11 mit ausgedehntem Hinterland erworben und wird auf diesem Terrain in Verbindung mit den Konzertsälen einen Bau für Unterrichtszwecke des Konservatoriums aufführen. Dieser Konservatoriumsbau, der nach den abgeschlossenen Kontrakten am 1. Oktober 1907 beendet sein muss, wird ca. 40 Unterrichtszimmer, ferner einen kleinen Konzertsaal, ca. 300 Personen fassend, Säle für Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen enthalten. Neben diesem Konservatorium werden nun die beiden Konzertsäle, 700 resp. 1500 Personen fassend, errichtet, die für besonderen Bedarf durch geschickte Anordnung in einen einzigen Raum — also von annähernder Grösse des Philharmoniesaales — verwandelt werden können. Der kleinere Saal, der den Namen Klindworth-Scharwenka-Saal tragen soll, wird ein Podium von der Grösse wie das des Beethoven-Saales, also auch für Orchesteraufführungen geeignet, der grössere Saal, der auch mit einer Orgel ausgestattet werden soll, ein solches wie in der Philharmonie erhalten. Dieser grössere Saal führt den Namen Blüthner-Saal. Beide Säle sind nämlich für eine ganze Reihe von Jahren an die Firma Julius Blüthners Pianomagazin in Berlin (Inhaber Oscar Schwalm) verpachtet. Die Bauausführung liegt in den Händen des königl. Hofmaurermeister Clemens und des Architekten Hildebrand, die sich bei dem Umbau des Schauspielhauses und bei dem grossen Neubau des Patentamts in der Gitschinerstrasse, sowie bei dem Umbau des Weissen Saales im königl. Schlosse bewährt haben.

Im Konservatorium von Moskau ist eine grosse Veränderung vorgegangen: am 17. November 1905 ist ihm das autonomische Verwaltungssystem zugeteilt worden. Die offizielle Mitteilung kam erst im Dezember nach Moskau, infolge der politischen Verhältnisse, worauf sogleich am 20. Dezember eine Konferenz zur Wahl des Direktors berufen wurde. Safonoff war unerreichbar in Amerika, und somit wurde Tanejeff um die Annahme dieser Stellung ersucht, was er jedoch ablehnte, da er gesonnen ist, seine ganze Zeit und Kraft seinem Schaffen zu widmen. Der zweite Kandidat Ippolitow-Iwanoff lehnte aus Gesundheitsrücksichten gleichfalls ab. Es wurde beschlossen, eine zeitweilige Ver-

Digitized by Google

waltungskommission zu berufen, bestehend aus Ippolitow-Iwanoff, Schischkow, Igoumnoff, Morogew, mit dem Präsidenten von Glehn an der Spitze. Am 14. Januar kam die Nachricht von der Bestätigung der Kommission durch den Grossfürst Konstantin. Am 16. wurden die Tore den Zöglingen geöffnet. Die Arbeit ist aufgenommen worden und wird ruhig weiter geführt.

Das Beethoven-Haus in Bonn ist in diesen Tagen in den Besitz einer besonders wertvollen Handschrift gelangt, nämlich der Original-Partitur der „Koriolan"-Ouverture Beethovens. Die aus Wiener Privatbesitz angekaufte Partitur ist seit einiger Zeit im Handschriften-Zimmer des Beethovenhauses ausgestellt.

Die Aufbewahrung alter Musikalien hat der preussische Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten kürzlich der Fürsorge der Kommunalverwaltungen empfohlen. Da voraussichtlich auch noch manche Kirche im Besitze alter Musikalien sein wird, die für den musikalischen Teil des Kirchendienstes jetzt nicht mehr in Gebrauch sind, gleichwohl aber musikgeschichtlich ihren Wert haben, so haben, nach der „Neuen politischen Korrespondenz", die Konsistorien die Aufmerksamkeit der Pastoren, Organisten und Kantoren auf derartige ältere Bestände gelenkt und empfohlen, geeignetenfalls Kompositionen, die nur noch für die Musikgeschichte von Interesse sind, an grössere, die Musikgeschichte pflegende öffentliche Bibliotheken abzugeben.

Redakteur Dr. Karl Hagemann-Essen wurde vom Stadtrat einstimmig zum Intendanten des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim gewählt. Dr. Hagemann ist der Verfasser einiger lesenswerten Werke über Regie- und Schauspielkunst.

Kammersänger Otto Brucks hat das Theater in Metz gepachtet.

Die Frankfurter Museumgesellschaft genehmigte das Entlassungsgesuch des Dirigenten Siegmund von Hausegger.

Julius Böhm, der zweite Dirigent der Hofmusikkapelle in Wien wurde vom österreichischen Kaiser zum Vizehofkapellmeister ernannt.

Martha Leffler-Burckard vom Wiesbadener Hoftheater ist vom Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha zur Kammersängerin ernannt worden.

Die „Universal-Edition" Aktiengesellschaft versendet soeben ihren neuesten Verlagsbericht. Er enthält neben Angsbe der neuerschienenen Bände (Bizet-Carmen, Mahler-Symphonieen u. a.) der bereits heute über 1500 Werke umfassenden Edition das Porträt und die Biographie des Klaviervirtuosen und Professors am Wiener Konservatorium Guido Peters, eine Besprechung der Orgelwerke Max Regers von Pepo Marx u. a. und wird von der Universal-Edition, Wien I. Maximilianstrasse 11 an jedermann auf Verlangen gratis und franko versandt.

TOTENSCHAU

Die „Musik" hat den Verlust dreier bewährten langjährigen Mitarbeiter zu beklagen: am 21. März † in München am Gehirnschlag im 41. Lebensjahre der Musikschriftsteller Hermann Teibler. 1865 zu Oberleutensdorf in Böhmen geboren, absolvierte er das Leipziger Konservatorium und leitete dann ein Musikinstitut in Aussig. In den Jahren 1896/97 gab er mit Richard Batka die fortschrittlich gesinnte „Neue musikalische Rundschau" heraus und siedelte später nach München über, wo er sich bald als Musikkritiker und Mitarbeiter zahlreicher Fach- und Tagesblätter eine angesehene Stellung erwarb. Weiteren Kreisen wurde er in den letzten Jahren besonders durch die vortrefflichen Textbearbeitungen der Opern Wolf-Ferrari's bekannt. Am Tage nach der erfolgreichen Münchner Uraufführung und am Tage der Berliner Première der „Vier Grobiane" ereilte ihn mitten im rüstigsten

Digitized by Google

Schaffen der Tod. — Am 23. März † zu Berlin infolge eines Schlaganfalls der Musikschriftsteller Hugo Johannes Conrat, der erst vor einem halben Jahre aus Gesundheitsrücksichten von seinem langjährigen Wohnsitz London in die deutsche Reichshauptstadt übergesiedelt war. — Im Alter von 56 Jahren † am 29. März in Weimar infolge Lungenschlags die Schriftstellerin Natalie von Milde, Tochter des berühmten Sängerpaares von Milde. Sie wirkte anfangs als Gesangslehrerin und spielte später als Schriftstellerin wie als Vortragende in der modernen Frauenbewegung eine bedeutende Rolle. Sie veröffentlichte u. a. „Briefe von Peter Cornelius an Feodor und Rosa von Milde".

Im Alter von 60 Jahren † am 22. März in Helsingfors der Direktor des dortigen Musikinstituts Dr. Martin Wegelius, einer der bemerkenswertesten Vertreter der finnländischen Tonkunst. Schon früh begann er seine musikalischen Studien; u. a. war Prof. Richard Faltin, Deutscher von Geburt und nunmehr pensionierter Universitätslehrer und Organist bei der Hauptkirche in Helsingfors, sein Lehrer. Später begab sich Wegelius nach Wien und Leipzig, wo er bei Bibl und Richter gründlichen musiktheoretischen Unterricht genoss. Nach der Heimat zurückgekehrt, wirkte er als Musikpädagog, Vorleser, Männerchordirigent, Theaterkapellmeister und vorzüglicher Journalist. Im Jahre 1882, als das Musikinstitut in Helsingfors gegründet wurde, wählte man Wegelius zum Direktor. In dieser Eigenschaft wirkte er in ausgezeichnetster Weise bis zu seinem Ende. Das Institut wuchs und blühte unter seiner Obhut, vorzügliche Lehrer, u. a. Busoni, waren mehrmals tätig, und als Theorie- und Kompositionslehrer leitete Wegelius die Studien seiner begabten Schüler Jean Sibelius, Armas Järnefelt, Erkki Melartin, Selim Palmgren usw. Wegelius war ein feingebildeter Mann, der Verfasser hervorragender musikhistorischer und -pädagogischer Lehrbücher („Geschichte der abendländischen Musik" und mehrere Arbeiten in Harmonielehre, Generalbass und Kontrapunkt), guter Chordirigent und ein sehr begabter Tonsetzer (Orchesterstücke, Lieder, Kantaten, Gesänge für gemischten Chor). Als einer der ersten Wagneranhänger in Finnland trug er viel zur Kenntnis der wagnerischen Kunstprinzipien in Finnland bei. „Die Musik" brachte im II. Jahrg., Heft 11 (erstes Märzheft) das Porträt Wegelius'. Karl Flodin

Der ausgezeichnete niederländische Violoncellist Anton Bouman, Violoncellprofessor am königl. Konservatorium im Haag, ist kürzlich nach langwieriger Krankheit in Wassenaar bei Haag im Alter von 51 Jahren gestorben.

Die Schwester von Michael Glinka, Ludmilla Chestakoff, † im Alter von 96 Jahren in St. Petersburg.

Am 18. März † zu Wien, 64 Jahre alt, Karoline Tellheim, von 1862—1871 ein gefeiertes Mitglied der Wiener Hofoper. Nachher krčierte sie auf der Bühne des Carl-Theaters auf Veranlassung des Komponisten den Prinzen Rafael in Offenbachs „Prinzessin von Trapezunt" und trug nicht wenig zu dem glänzenden Erfolg dieses Werkes bei. Die letzte Zeit ihrer künstlerischen Tätigkeit wirkte Frau Tellheim im Theater an der Wien. Anfang der 80er Jahre zog sie sich von der Bühne zurück.

Otto Ewald, 30 Jahre hindurch Sänger und auch Opernspielleiter an der Kasseler Hofbühne, seit 1901 pensioniert, † zu Kassel 62 Jahre alt.

In Prag † am 24. Februar im Alter von 82 Jahren der frühere Opernsänger am tschechischen Nationaltheater Joh. Lud. Lukas.

Kammermusiker Julius Schmidt † in Detmold.

Digitized by Google

KRITIK

OPER

BERLIN: Königl. Opernhaus: Gastspiele. Ein neuer Tenor, Wilhelm Herold aus Kopenhagen, stellte sich vor in den Rollen des Turiddu (Cavalleria) und des Canio (Bajazzi). Er überragt ganz entschieden das Mittelmass. Als Sänger leistet er, was sich gerechterweise erwarten lässt. Eine gute, ausgeglichene Technik, die sich gleichwohl nie in den Vordergrund drängt. Die Forderung: „die Kunst sei Ausdruck!" nimmt er entschieden ernst. Nicht nur seinem Gesang, auch seinem Spiel ist das anzumerken. Die fürchterliche Hieroglyphensprache überkommener Gesten und Stellungen genügt ihm nicht. Freilich ist er als Darsteller noch nicht so recht über das „Addieren", das Zusammensetzen kleiner Einzelzüge hinaus. Doch er hat Momente, in denen das Temperament bei ihm durchbricht (so der Abschied Turiddus von Lucia) und mit seiner Glut alle Einzelheiten zusammenschweisst zu einem Ganzen. Wenn es ihm gelingt, nach solchen Momenten nicht nur einzelne Szenen, sondern den ganzen Akt zu richten, dann wird über ihn mehr zu sagen sein. — Frances Rose vom Breslauer Stadttheater gastierte als Santuzza. Sie war, was man so „tüchtiger Durchschnitt" nennt. Aus der Banalität der Santuzza-Rolle etwas wirklich Lebendiges zu gestalten, ist nicht jedermanns Sache, und es soll nach dieser einen Vorstellung nichts Bestimmteres über die Kunst Fräulein Roses gesagt werden. — Komische Oper. „Figaros Hochzeit". Beim Theater kommt's immer anders. Als die Kenner davon hörten, dass in der „Komischen Oper" der Figaro inszeniert werden sollte, sagten sie sich, rein musikalisch würde zwar weniger geboten werden als im Opernhaus, wo sie einen Rich. Strauss als Mozartdirigenten haben, aber das Lustspiel Figaro würde in einem intimeren Raum und unter einer bewährten Regie endlich einmal zu seinem Rechte kommen. Wie gesagt, es wurde anders. Die Aufführung war weder Beaumarchais noch Mozart. Der Kapellmeister, Herr Cassirer, hatte sich gegen den Dialog und für das Seccorezitativ entschieden. Die Entscheidung wäre zu loben, hätte Herr Cassirer sich fähig erwiesen, seine Leute so einzuüben, dass sie ein wirklich leichtes Rezitativ gaben, einen durchsichtigen Sprechgesang, der des Beaumarchais sprudelnde Rokokokunst niemals verdeckte. Das gelang ihm jedoch nicht im geringsten. Die Sänger und Sängerinnen stellten Töne aus, sie prunkten mit ihren Stimmitteln — was half es da, dass die Spielleitung für natürliche Stellungen und ein flüssiges Spiel sorgte! Das Lustspiel brach zusammen unter der Wucht dieser „musikalischen" Belastungsprobe. Und hätte die Aufführung mindestens einigermassen Mozart gegeben, was Mozarts war! Aber auch da versagte die musikalische Leitung. Herr Cassirer für sein Teil huldigte der alten Anschauung, dass Mozarts Kunst ganz zierliches und gebrechliches Rokoko sei, und er gab dieser Anschauung Ausdruck in Tempoüberhastungen, die die Musik oft bis zur Unkenntlichkeit entstellten. Herr Bertram, der Darsteller des Figaro, dagegen nahm Mozart direkt wagnerisch schwer. Und während das Orchester Herrn Cassirer mit Überzeugung folgte, hielten es die Herrschaften auf der Bühne durchaus mit Herrn Bertram. Mit solchen Meinungsverschiedenheiten ist eine einheitliche Kunstleistung nun vorzunehmen nicht gut durchführbar, und hoffentlich wird bei der nächsten Einstudierung in der Komischen Oper eine Einigung schon während der Proben erzielt. — Zum Schluss noch ein Wort über die Inszenierung und die Regie. In beiden Dingen hat die „Komische Oper" bisher (für Berlin) Aussergewöhnliches geboten, und nach dem Masstab, den sie

Digitized by Google

uns selbst an die Hand gab, war ihre Leistung diesmal wenig bedeutend. Die Regie vermochte nicht aus dem Vollen zu gestalten, traf nicht die grosse Stimmung der einzelnen Szenen, sondern beschränkte sich darauf, eine Menge mühselig erklügelter Einzelheiten mosaikartig zusammenzusetzen. Addieren aber können sie bei Hülsen-Dröscher ebensogut, ja besser. Massenszenen von solcher Dürftigkeit, wie die im vorletzten Akt, wären im Opernhaus unmöglich. Auch das szenische Bild liess sehr zu wünschen übrig. Das Rokoko war eine Zeit des verfeinertesten Farbenempfindens, und die Trödlerbuntheit, die vom zweiten Akt an geboten wurde, ist wenig geeignet, uns von der Atmosphäre jener Epoche etwas verspüren zu lassen. Gut einzig waren die Kostüme. Wie bei der Münchener Aufführung wurde auch hier statt der szenisch vorgeschriebenen spanischen die französische Tracht gewählt. Nur aus äusserlichen Gründen hatte sich Beaumarchais für die spanische Maskerade entschieden, die seiner Satire ein sicheres Alibi bot, und wir handeln nur im Geiste Mozarts wie Beaumarchais', wenn wir von solchen Äusserlichkeiten heute absehen. Willy Pastor

Erfreulich war die Wiederaufnahme von Max Schillings' heiterer Oper „Der Pfeifertag" in den Spielplan des königl. Opernhauses. Trotz des schwachen von Graf Sporck gedichteten Librettos halte ich diese hier zuerst am 17. September 1902 gegebene Oper für ungemein wertvoll; sie ist freilich mehr als Musikdrama denn als heitere Oper komponiert; die musikalische Zeichnung der komischen Figur des Unterpfeiferkönigs sowie seines Anhangs ist aber dem Komponisten gelungen. Vortrefflich sind die drei grossen Ensembles, mit denen die Akte schliessen, vortrefflich auch die meisten der Lieder und Gesänge, sowie die Quartette. Leider liegt der Schwerpunkt zu oft in dem viel zu sehr die Singstimmen deckenden Orchester; diesem hat Schillings seine feinsten Einfälle anvertraut. Die Oper war von Rich. Strauss mit Hingabe wieder einstudiert worden; die beiden Liebespaare wurden lobenswert von den Damen Ekeblad und Dietrich, den Herren Grüning und Hoffmann, der Unterpfeiferkönig gleichfalls gut von Jörn gegeben. Die Inszenierung des Herrn Dröscher war zu prunkvoll; wie die meisten unserer heutigen Musikanten sind auch die Pfeifer des 15. Jahrhunderts nur arme Schlucker gewesen. — Das Jubiläum der 500. „Lohengrin"-Vorstellung seit dem Januar 1859 fand am 23. März statt: Karl Jörn wurde gewürdigt, am diesem Tage die Titelrolle zu geben. Als Ortrud gastierte erfolgreich Frau Preuse-Matzenauer, die Münchener Altistin; den Telramund gab der zur Aushilfe herangezogene Wiesbadener Kammersänger Julius Müller, der bald darauf auch als „Holländer" hier erfolgreich auftrat. Wilh. Altmann

BREMEN: Von vornherein eine verlorene Liebesmühe war die späte Erstaufführung der ganz ins platt-philisterhafte herabgezogenen und musikalisch erfindungsarmen „Rolandsknappen" von Lortzing. Doch war es eine Tat der Pietät; dieselbe Pietät waltet leider auch für Meyerbeers „Afrikanerin", die heute in Wirklichkeit doch nur noch ein radaufrohes Galeriepublikum begeistern kann. Dafür lässt man Götz' „Widerspenstige" und sogar Nicolais „Lustige Weiber" ganz unter den Tisch fallen. Der „Ring des Nibelungen" wurde mit unserem kleinen Orchester von 42 Mann mit der Extrahilfe eines dritten Fagotts und einer Basstuba und mit Solisten, unter denen nur der Hunding des Herrn Mang vollkommen stilgerecht und darstellerisch wie stimmlich von wuchtiger Grösse war, vorgeführt. Zwar wurde in Egon Pollak ein Kapellmeister von frischem Geist und festzufassender Energie neu gewonnen, aber das Repertoire stagniert und unter den Solisten blieb die notwendige Ergänzung und der vollgültige Ersatz aus. Einen nunmehr durch eine Reihe erfolgreicher Wiederholungen gesicherten Gewinn bedeutet nur die Don Juan-Einrichtung von Arthur Fitger, der es wirklich gelingt, die Elvira in den Mittelpunkt der dramatischen Handlung zu rücken, allerdings auf Kosten Donna Annas

Digitized by Google

und Oktavios. Im übrigen sind und bleiben die Cavalleria, die Traviata, Carmen und ganz besonders der edle Troubadour die höchsten der Genüsse des Repertoires. Neues Leben tut dringend not; dazu wäre vor allem auch eine Vergrösserung des Orchesters nötig. Aber dafür hat die reiche Handelsstadt kein Geld. Dr. Gerh. Hellmers

BRESLAU: Nach einer Spielzeit von unsäglicher künstlerischer Gleichgültigkeit, die durch unzählige Gastspiele nur noch stärker akzentuiert wurde, holte unsere Oper wieder einmal zu einem „grossen Schlage" aus, indem sie als erste nach der Dresdener Hofoper „Salome" von Richard Strauss vorführte. Der Wagemut unserer Direktion ist wirklich nicht gering anzuschlagen, da Strauss vor und nach der Dresdener Uraufführung verkündet hatte, sein Werk sei nur durch den verstärkten Apparat eines Instituts vom Range des sächsischen Hoftheaters zu bewältigen. Die Schwierigkeiten, die „Salome" in Berlin und Wien vorfand, und die dadurch noch stark verminderte geringe Anzahl der angeblich nur in Betracht kommenden Bühnen scheinen Richard Strauss merkwürdig rasch von dieser Überzeugnng bezüglich seiner eigenen Schöpfung zurückgebracht zu haben. In Breslau stellten sich der Partitur nur 80 Musiker gegenüber und — siehe da — es ging auch so und zwar, wie der Komponist in dem üblichen Dankbriefe an die Direktion ausdrücklich anerkannte, recht gut. Auch sonst zählt Strauss künstlerischen Eigensinn durchaus nicht zu seinen Lastern. Er schrieb den Herodes für einen tiefen Tenor. Da hier aber der höchste, Herr Siewert, an die Partie kam, wurden alle tiefen Stellen mit des Komponisten Bewilligung umgelegt. Wagner war zu solchen Konzessionen bekanntlich niemals zu haben. Dafür hat er sich auch schwerer durchgesetzt als Richard Strauss. Wie dem nun sei, auch die reduzierte und veränderte „Salome" hat ihren Effekt gemacht. Sie ist bis jetzt schon zwölfmal vor ausverkauften Häusern aufgeführt worden. Das Theaterpublikum befindet sich in einem wahren „Salome"-Fieber, das die absonderlichsten Blüten treibt. Ich für meinen Teil vermag den Enthusiasmus für das brillant gemachte, technisch hochinteressante, aber an melodischem Gehalt dürftige Werk keineswegs zu teilen. Die Aufführung, von Herrn Prüwer sorgeam vorbereitet und sehr temperamentvoll geleitet, war recht tüchtig. Als Salome glänzte die für derartige exotische Gestalten persönlich wie stimmlich gleich gut beanlagte Frau Verhunc. Herr Siewert fand sich geschickt mit dem für ihn „eingerichteten" Vierfürsten zurecht, Herr Beeg als Jochanaan, Frl. Neisch als Herodias standen mit Ehren auf ihren Plätzen. Das be—rühmte Judenquintett mauschelte auf Wunsch des Komponisten „nach Noten." Ob der Plan unserer Direktion, mit diesem Ensemble nach dem verwöhnten Wien auf Reisen zu gehen, sich verwirklichen und dann künstlerischen Erfolg haben wird, bleibt abzuwarten. — Wenige Tage nach „Salome" erschien mit erschütternder Kontrastwirkung als weitere Novität das oft verschobene „Barfüssele" von Richard Heuberger. Wirft Richard Strauss sein Publikum durch das riesige Aufgebot aller modernen Raffinements zu Boden, so verblüfft Richard Heuberger — von seinem Librettisten Léon aufs redlichste unterstützt — das seinige durch eine ganz unglaubliche Harmlosigkeit. Da nun auch die Wiedergabe, zumal des Vorspielaktes, recht mässig ausfiel und ein derber Strich den dritten Aufzug entstellte, so musste „Barfüssele" sehr bald wieder das Feld räumen. Der Spielplan nährt sich seitdem von Repetitionen der „Salome" und natürlich von seinen vielgeliebten Gastspielen. Dr. Erich Freund

CHARLOTTENBURG: Theater des Westens. „Die vier Grobiane", musikalisches Lustspiel in 3 Aufzügen, frei nach Carlo Goldoni von Giuseppe Pizzolato, deutsch von Hermann Teibler, Musik von Ermanno Wolf-Ferrari. — Wenn dem Autor der vielgespielten „Neugierigen Frauen" auch mit seinem jüngsten Bühnenwerk ein starker Erfolg beschieden war, so ist das ein weiterer Beleg für die damals bereits an dieser Stelle niedergelegte Ansicht, dass wir es in dem Deutsch-Italiener zwar keineswegs mit

Digitized by Google

einer musik-dramatischen Grösse erster Ordnung, wohl aber mit einem Talent zu tun haben, das vermöge seines spezifischen Naturells dazu berufen sein könnte, die Weiterbildung und -entwicklung unserer komischen Oper seinerseits nachhaltig anzuregen und zu fördern. Wer zu einer solch dürftigen, mehr als harmlosen Handlung, wie die der „Vier Grobiane" (gemeint ist ein würdiges, vierblätteriges Kleeblatt polternder Haustyrannen, bärbeissiger Gesellen voll schrullenhafter Autoritätsprinzipien, die aber zu guter letzt vor einer kleinen Frauenrevolution jämmerlich kapitulieren) eine Partitur schreiben konnte, die von der ersten bis zur letzten Note ein unvermindertes artistisches Wohlgefallen im Hörer auslöst, verfügt jedenfalls über ein musikalisches Vermögen, dessen Bedeutung auch dadurch nicht geschmälert wird, das es auf einen engen Bezirk beschränkt ist und eigentliche Schöpferkraft vermissen lässt. Wolf-Ferrari hat abermals auf ein Lustspiel seines venetianischen Landsmannes zurückgegriffen: das Improvisatorische in den Charakterkomödien Goldoni's, eines Zweiges der altnationalen „Commedia dell' arte" mit ihren typischen Figuren und ihrer Fülle von Situationskomik ist seiner Natur offenbar wesensverwandt. Damit hängt zusammen das Mosaikartige der musikalischen Struktur, das Fehlen so ziemlich jeder langatmigen melodischen Linie, die Freude am Detail. Aber gerade in letzterem zeigt sich der Komponist von seiner vorteilhaftesten Seite: wie er da nicht bloss ganze Sätze, nein, einzelne Worte, ja einzelne Silben musikalisch zu illustrieren und zu charakterisieren versteht, das ist schlechthin meisterhaft. Ausgeprägte Charakterisierungsgabe, graziöser Humor, der sich leider einigemale ins Niedrig-Komische verirrt, frischzupackendes Musizieren, nicht sonderlich angekränkelt durch des Gedankens Blässe, treffsicheres, in den Mitteln nicht immer wählerisches Erreichen der beabsichtigten Wirkung — dahin möchten wir den musikalischen Eindruck der „Vier Grobiane" definieren. Man ärgert sich über die albernen Vorgänge auf der Bühne, und dabei lauscht man doch voll Behagen und lässt auch unnötige Längen ruhig über sich ergehen, aus purer Freude darüber, dass der Komponist so erquickend von der Leber weg zu uns redet. Was gerade uns in Deutschland bitter not tut, das sind nicht tiefgründige Spekulationen über das Wesen der komischen Oper im allgemeinen und scharfsinnige theoretische Untersuchungen über die Zukunft des deutschen musikalischen Lustspiels im besonderen, wohl aber könnten wir ein paar Musiker von dem kecken Wagemut, der heiteren Lebensfreude und der naiven Sinnlichkeit eines Wolf-Ferrari sehr gut gebrauchen. Intendant Prasch hat sich mit der Aufführung der „Vier Grobiane" ein unbestreitbares Verdienst erworben, das dankbar anzuerkennen ist. Die Vorstellung stand auf respektabler Höhe; neben Kapellmeister Sänger machten sich um das schwierige Werk besonders verdient die Damen Grünwald, Fischer, Doninger, Gaston, sowie die Herren Stammer, Ziegler, Barck, König, Hansen und Haxthausen. Willy Renz

DRESDEN: Der Spielplan ist wenig abwechslungsreich, eine Neuheit nicht mehr zu erwarten, ja sogar die längst angekündigte Neueinstudierung von Webers „Oberon" scheint wieder aufgegeben zu sein. Eine Gesamtaufführung des „Ring des Nibelungen" brachte im „Rheingold" die Neubesetzung der Rolle des Alberich mit Herrn Kiess, der gesanglich vortrefflich war und darstellerisch durch Schärfe der Charakteristik und selbständige Auffassung sich auszeichnete. F. A. Geissler

DÜSSELDORF: Interessant verliefen die Aufführungen im „Mozart-Zyklus". An sechs Abenden kamen sieben Werke zur Wiedergabe, nämlich das Singspiel: „Bastien und Bastienne", die Opern „Die Entführung", „Figaros Hochzeit", „Cosi fan tutte", „Don Juan", „Titus" und „Die Zauberflöte". Nicht nur gute Einzelleistungen in den fast ausnahmslos mit geeigneten Kräften besetzten Rollen, sondern in erster Linie die Stileinheit, Abrundung und intime Ausstattung verliehen den Vorführungen ihren Wert und besonderen Reiz. Fiedlers Regie bewährte sich dabei ausgezeichnet. Den

Digitized by Google

Höhepunkt der Darbietungen bildete die Inszenierung von „Cosi fan tutte" unter Fröhlichs feinsinniger Leitung. Hier boten Claire Doering (Fiordiligi), Clara Schützendorf (Dorabella), Helene Brandes (Despina), Gustav Waschow (Guglielmo), Rob. Hutt (Fernando) und Carl Kettner (Don Alfonso) ihr Bestes. Auch der „Titus" geriet ausnehmend gut. Natürlich legte man den Neuinszenierungen die schon in den Repertoire-Opern Mozarts adoptierte Münchener Bearbeitung (mit Secco-Rezitativen) zugrunde. Nach Mozart kam Verdi's „Aïda" gut heraus. Alsdann absolvierte Olga Lenk ein Gastspiel auf Engagement. Sie gewann sich als „Leonore" („Troubadour"), „Santuzza", „Traviata", „Fidelio" die volle Sympathie des Publikums; Theaterdirektor und Presse traten für einen Vertragsabschluss ein. Doch seitdem wir die Segnungen einer städtischen Regie besitzen, sprechen mitunter andere als rein künstlerische Beweggründe in Engagementsfragen und anderen Dingen das entscheidende Wort. Und wir hätten eine so tüchtige Sängerin so dringend nötig gehabt. A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Dornröschen, eine einaktige Oper unseres ersten Theaterkapellmeisters Oskar Malata (Dichtung von F. Henschen) hat eine freundliche Aufnahme gefunden. Die Musik ist nicht von besonderer Eigenart, zeichnet sich aber durch grossen Wohlklang aus. Für den schlichten Märchenstoff ist sie zu kompliziert und zu stark instrumentiert; in einzelnem ist die Märchenstimmung feinsinnig zum Ausdruck gebracht; von reizender Melodik ist das Schlummerlied der Mutter, auch das Orchesterzwischenspiel, das Dornröschens Schlaf und Erwachen trennt, ist recht ansprechend. Um die Wiedergabe des Werkes machten sich besonders Jakob Decker (Prinz), Margarete Sommerfeld (Prinzessin) und Paula Urbaczek (Fee) verdient. — Der italienische Tenor Silvano Isalberti, der, wie es hiess, hier zum erstenmal auf einer deutschen Bühne auftrat, sang den Bajazzo Canio, Turiddu und José. Er besitzt in der hohen Lage phänomenale Stimmittel von ausgezeichneter Schulung. Neben schöner Phrasierung und temperamentvollem, packendem Spiel entspricht einzelnes kulissenreisserisch wirkende in der Darstellung dem deutschen Geschmack ebensowenig wie die auf Effekt berechneten Fermaten. — Mit einer für unsere Verhältnisse glanzvollen Aufführung des „Nibelungenrings" mit Katharina Senger-Bettaque und Berta Pester-Prosky (Brünnhilde), Andreas Moers (Loge), Desider Zádor (Alberich), Clarence Whitehill (Wotan), Waldemar Henke (Mime), Ernst Kraus (Siegfried) als Gästen wurde der Höhepunkt der Saison erreicht; die neue glänzende dekorative Ausstattung hatte einen erheblichen Anteil am Erfolg. F. Schemensky

FRANKFURT a. M.: Mit Eugen d'Alberts „Flauto solo" und dem Ballet „Sylvia" von Delibes sind dem Spielplan endlich einmal wieder Neuheiten von musikalischem Wert zugeführt worden. Dem Werke des französischen Meisters mit der entzückenden Grazie seiner Tonsprache kommt es nicht eben zugute, dass das Frankfurter Publikum für das Ballet im allgemeinen wenig übrig hat. So begegnen denn die virtuosen Künste der Hauptsolistin Esther Zanini und die ungemeine Sorgfalt, die die Balletmeisterin Emma Grondona an die Gesamtwiedergabe gewendet, einer nicht sonderlich herzlichen Anerkennung. Der Geist und der glänzende Schliff in d'Alberts Schöpfung müssen bei der ersten Bekanntschaft einleuchten, und da der Komponist sich auch jüngst wieder mit seinen genialen Nachschöpfungen am Klavier hohes Verdienst erworben, erklärten sich die zahlreichen Hervorrufe nach der Premiere von „Flauto solo" aus mehr denn einem zureichenden Grunde. Dass der Komponist in Wolzogen mit seinem der Vertonung mehr äusserlich als innerlich entgegenkommenden Buch den richtigen Partner gefunden habe, wird nicht allgemein geglaubt. Von grosser Gediegenheit und hohem Geschmack war die Aufführung, wobei Frau Kernic eine temperamentvolle und anmutige Peppina gab, die Herren Steffens (Fürst), Gentner (Prinz), Brinkmann

Digitized by Google



LISZT IN SEINEM WEIMARER HEIM

Digitized by Google

Digitized by Google

(Pepusch) und Gareis die übrigen Hauptrollen hatten und Dr. Rottenberg den Taktstock schwang. Zweimal, in Rossini's „Barbier" und in Nicolais „Lustigen Weibern" brachte sich Erika Wedekind mit ihrer stupend kehlfertigen und klangreizenden, dabei aber doch kühl lassenden Gesangskunst wieder in Erinnerung.

Hans Pfeilschmidt

HAMBURG: Die Benefize, eine greuliche, vollkommen unkünstlerische Institution, deren man sich leider hier immer noch nicht zu schämen beginnt, sind im Gange. Das ist der Anfang vom Ende der Spielzeit. Lohengrin ergreift mit gerührter Gebärde einen Sektkübel oder ein Fahrrad oder was man ihm sonst auf die Bühne wirft; Elisabeth rutscht behend von der Bahre und hält einen Dankesspeech; der eben verklärte Holländer lässt sich freundlichst in Lorbeerkränze einpacken und zählt dabei im stillen nach, ob er hinsichtlich ihrer Menge dem Tenor wohl den Rang abgelaufen hat. Dazu johlt die Galerie, und das Orchester bläst einen mageren Tusch nach dem anderen. Es ist die im grossen Stil angelegte Entwertung des Erfolges, eine der abscheulichsten Blüten des hier grassierenden Personenkultus, ein Schauspiel, von dem ein einigermassen künstlerisch empfindender Mensch sich mit Verachtung abwenden muss. Aber das Geschäft dabei ist richtig und darum hagelt's nur so Benefize. Benefize herab vom Heldentenor, der es bei 40000 Mk. ja auch so nötig hat, bis zum Kassierer. Ich scherze nicht: auch der Kassierer hat bei uns sein Benefiz. Sie fragen: „Was hat denn der Kassierer mit der Kunst zu tun?" Ja, was hat denn ein Benefiz mit Kunst zu tun?! — An zwei Abenden gastierte der lyrische Tenorist der Leipziger Oper, Hans Schlitzer, ein recht brauchbarer, geschmackvoller Sänger, der vor allem als Rhadames in „Aïda" so gefiel, dass er wahrscheinlich engagiert werden wird. — Die deutsche Uraufführung einer Operette, von der noch viel geredet werden wird und aus der „geflügelte musikalische Worte" sich die Welt erobern werden, fand im Neuen Operettentheater des Herrn Monti statt. Der Komponist, um den es sich dabei handelt, Franz Lehár, ist auch in ernsteren musikalischen Kreisen sowohl durch eine in Leipzig aufgeführte Oper, als auch durch seine Operette „Juxheirat" akkreditiert. Sein neues Werk: „Die lustige Witwe" ist so fein, vielfach so eminent musikalisch witzig gearbeitet, so reizend instrumentiert und in der melodischen Erfindung so glücklich geraten, dass man in Lehár in der Tat den kommenden Mann sehen darf, wenn er sich von den blöden Texten zu trennen die Energie besitzt. Denn auch das Niveau der lustigen Witwe wird durch das alberne Textbuch zum Teil auf einen bedauerlichen Tiefstand gedrückt. Unter Kapellmeister Stefanides und mit Frau Ottmann in der Titelrolle wird die Operette reizend gegeben.

Heinrich Chevalley

KÖLN: Die Städtische Oper brachte Mozarts „Bastien und Bastienne" als ersten Teil eines um ein und einen halben Monat verspäteten und wenig ehrenvollen Mozartabends, dann als dessen Hauptbestandteil „Die Entführung" neu einstudiert heraus. Die Aufführung ersteren Werkchens mochte angehen; von der „Entführung" aber hätte die Theaterleitung bei dem künstlerischen Tiefstand ihres Personals unbedingt sich zurückhalten sollen. Belmonte und Pedrillo ohne einen lyrischen Tenor und ohne Tenorbuffo, den Osmin aber mit einem Sänger auf die Bühne zu bringen, der lediglich eine Karikatur der berühmten Basspartie schaffen musste und schuf, — das zeugt von recht schlechtem Geschmack.

Paul Hiller

LEIPZIG: Aïno Ackté von der Grossen Oper in Paris, die zu zweimaligem Bühnengastspiele nach Klein-Paris gekommen war, hat hier die Margarete in Gounod's Faustoper französisch und die Elsa in Wagners „Lohengrin" deutsch gesungen und in beiden Partieen mit ihrem kunstreich-schönen Singen und mit ihrer feinsinnigen Darstellungsweise lebhaft interessieren und sich begeistert zustimmenden Beifall erringen

Digitized by Google

können. Vielem beifallsfreudigen Interesse begegnete auch das Debüt der jungen Sängerin Frau Osborne-Hannah, die als Elisabeth im „Tannhäuser" alles für die wirksame Wiedergabe jugendlich-dramatischer Sopranpartieen erforderliche Begabt- und Ausgebildetsein erkennen liess. Eugen d'Alberts liebenswürdiges musikalisches Lustspiel „Flauto solo" erhält sich im Spielplan und bereitet bei glücklich gesteigerter Lebendigkeit der Reproduktion dem Publikum viel herzliches Vergnügen. Arthur Smolian

LONDON: Die junge Sheffielder Universität erachtet die musikalische Ausbildung als ein unerlässliches Erfordernis und hat darum die Moody-Manners Opern-Gesellschaft für einen Zyklus von Opernaufführungen engagiert. Das Programm ist sehr gut gewählt; es sind in ihm Tschaikowsky, Wagner, Mozart, Verdi und andere Meister vertreten. In der vorigen Woche wurde auch eine neue englische einaktige Oper (allerdings von zweistündiger Dauer) „Greysteel" (Graustahl) zur Aufführung gebracht. Der Text ist von R. Gatty und die Musik von seinem Bruder Nicholas Gatty geschrieben, der sich schon durch eine achtstimmige Kantate mit Orchesterbegleitung vorteilhaft bekannt gemacht hat. Nicholas Gatty konnte sich, gleich den meisten jungen Opernkomponisten, dem Einfluss Wagners nicht entziehen, wird aber bei diesem seinen Erstlingswerk auf dem Operngebiete nicht zum blossen Nachahmer seines grossen Vorbildes. Es fehlen selbstverständlich nicht die Leitmotive; sie sind aber, bis auf eines, wenig packend, treten zu wenig hervor und sind auch nicht sonderlich gut durchgearbeitet. Was die Oper auszeichnet, sind die bei dem Stile des Ganzen etwas befremdlichen Arien, die sehr melodiereich sind, und bei denen die Orchesterbegleitung eine gewisse Eigenart verrät und sehr charakteristisch ist. Die Orchestration überhaupt verdient die höchste Anerkennung. Dem Komponisten ist dabei allerdings auch in dem Stoff ein vorzügliches Material geboten. Gleich seinem Bruder, ist auch R. Gatty unter den Einfluss Wagners gekommen; er hat auf die alte Heldensage zurückgegriffen und dabei es auch, allerdings mit wenig Glück, versucht, den Stabreim zu gebrauchen. Der „Graustahl" ist ein Zauberschwert, wie Siegfrieds Notung. Er ist die Hinterlassenschaft an zwei Brüder, Aris und Gisli. Beide verlieben sich in die schöne Inginjorgis, die dem älteren Bruder Aris die Hand reicht. Während dieser von Hause abwesend ist, trachtet Gisli ihm die geliebte Frau abspenstig zu machen, wird aber mit Entrüstung zurückgewiesen. Ihre Schönheit hat jedoch auch die Leidenschaft des Führers eines benachbarten räuberischen Stammes, Bjorns, erweckt. Er fordert Aris zum Zweikampf um die Frau heraus. Trotz aller Bitten seiner Frau verschmäht es dieser, das Zauberschwert zu gebrauchen und fällt im Zweikampf. Gisli wird zum Rächer seines Bruders, tötet Bjorns, und die darob mit ihm versöhnte Inginjorgis reicht ihm nun die Hand. Die Oper errang grossen Beifall. r. a.

NEW YORK: Caruso hat 45mal in unserer siebzehnwöchentlichen Saison gesungen und jedesmal war das Haus voll. Dank dem Schmelz seiner Stimme wurden italienische Opern von Verdi, Donizetti, Puccini, Ponchielli, Leoncavallo, Bellini, Rossini 47mal gesungen. Unter diesen steht Verdi obenan mit 15 Vorstellungen. Und doch hat die deutsche Oper wieder triumphiert; Werke von Wagner, Humperdinck, Mozart, Goldmark, Flotow und Johann Strauss hatten 55 Aufführungen, wobei Wagner mit 31 und „Hänsel und Gretel" mit 11 vertreten ist. Von französischen Opern hatten wir nur „Faust" 5mal und „Carmen" 2mal. Conried hatte keinen französischen Tenor, und es war nur in der letzten Stunde, dass Caruso zu Hilfe kam; als Don José war er ausgezeichnet, und nicht zu italienisch. — In der nächsten Saison wird Conried Konkurrenz haben. Oskar Hammerstein, der fast jedes Jahr ein neues Theater baut, hat sein neuestes für die grosse Oper bestimmt. Er hat Bonci und Edouard de Reszke neben anderen bedeutenden Künstlern engagiert und will im nächsten Herbst 50 italienische und französische Aufführungen geben. Von Wagners Werken soll nur „Lohengrin" und

Digitized by Google

zwar italienisch gesungen werden! Ob New York zwei Opernunternehmungen ernähren kann, ist zweifelhaft; jedenfalls wird es ein interessantes Experiment werden. Und wenn beide Gesellschaften Geld verlieren, so tut das keinen grossen Schaden. Der Tabakhändler Hammerstein ist, wie Conrieds „Stockholders", Millionär, und kann sich den Spass leisten. Henry T. Finck

PARIS: Die Komische Oper wird wahrscheinlich einen dauerhaften Erfolg zu verzeichnen haben mit der „Aphrodite" von Camille Erlanger. Dieser, dem Elsass entstammende, aber in Paris geborene Tonsetzer, begann seine Laufbahn 1894 mit dem Oratorium „Saint-Julien l'Hospitalier" nach Flaubert's Erzählung, lieferte dann die allzu Wagnerische Legendenoper „Kermaria" (1897) und setzte 1899 das Volksdrama von Erckmann-Chatrian „Le Juif Polonais" in Musik um. Er gab endlich vor zwei Jahren in der Grossen Oper „Le Fils de l'Etoile", eine wenig glückliche Bearbeitung der jüdischen Legende von Bar-Kochba. Seine „Aphrodite" hat Louis de Gramont dem gleichnamigen vielberühmten antiken Unsittenroman von Pierre Louys entlehnt. Der stolze alexandrinische Bildhauer Demetrios erfährt die Macht der Liebesgöttin, da er sich in eine goldhaarige jüdische Hetäre Chrysis verliebt. Für sie stiehlt er den kostbaren Spiegel der Hetäre Bacchis, für sie tötet er eine Isispriesterin, weil Chrysis deren Elfenbeinkamm begehrt, für sie raubt er das Perlenhalsband der Venusstatue im Tempel. Nachdem er aber diese Verbrechen und Frevel begangen, wird er von Reue ergriffen. Er weist Chrysis, die nun zu spät in ihn verliebt ist, von sich und zwingt sie, sich der Wut des Volkes als Trägerin der geraubten Gegenstände preiszugeben. Von den sieben Bildern, in die Gramont den Stoff zerlegt hat, ist das fünfte schon vor der Generalprobe geopfert worden, obschon es eine Hauptszene des Romans wiedergibt. Chrysis steigt vor dem Volk, das sie für die Göttin Aphrodite selbst hält, auf den Leuchtturm, bis sie erkannt und heruntergerissen wird. Aus diesem Bild ist ein Anhängsel des vorhergehenden geworden, und die ganze Szene beschränkt sich auf ein Chorstück hinter den Kulissen. Das ist für den Kenner des Romans wenig befriedigend. Im übrigen verteilen sich die sechs Bilder folgendermassen: I. Demetrios und Chrysis treffen sich auf der Hafenpromenade von Alexandrien, und sie stellt ihre Bedingungen. II. Nach einer Zeremonie im Tempel der Aphrodite entwendet Demetrios den Halsschmuck der von ihm selbst geschaffenen Statue. III. Bei der Hetäre Bacchis wird während eines Gelages das Fehlen des kostbaren Spiegels entdeckt und eine unschuldige Sklavin deswegen ans Kreuz geschlagen, immerhin nicht auf der Bühne, sondern in einem Nebenraum. IV. Chrysis holt in der Werkstatt des Künstlers ihre Geschenke ab, weiht ihn in die wollüstigsten Strophen des Hohenliedes ein (der musikalische Höhepunkt der Oper) und wird, weil das Volk draussen zu murren beginnt, abgewiesen und fortgeschickt. V. Im Gefängnis trinkt Chrysis nach dem Muster des Sokrates den Schierlingsbecher, empfängt den letzten Besuch des Demetrios und stirbt. Er flucht der Liebesgöttin und bricht über der Leiche zusammen. VI. Zwei unzertrennliche kleine Freundinnen der Chrysis bestatten sie in einem heiligen Hain. Einen ungetrübten Genuss gewähren eigentlich nur die beiden kurzen Schlussbilder, weil hier die unerquickliche Raub- und Mordgeschichte endlich vorüber ist. Darum gewinnt hier auch die Musik eine Wärme des Ausdruckes, die sie vorher vermissen lässt. Von den ausübenden Künstlern verdient wohl der Tenorist Léon Beyle das meiste Lob. Er singt und spielt so leidenschaftlich, dass man fast übersieht, wie hässlich und zugleich lächerlich eigentlich die Rolle des Demetrios ist. Die kokette Chrysis ist eine dankbarere Partie und, wenn es der ausgezeichneten Mary Garden gelingt, ihrer Stimme den früheren Glanz und Schmelz wiederzugeben, so wird sie eine ebenso ideale Chrysis sein, wie sie für Debussy eine ideale Mélisande war. Claire Friché gab der herrischen Bacchis merkwürdig viel Bedeutung, und zwei neue

Digitized by Google

Kräfte, Frau Mathieu-Lutz und Frl. Demellier, erfreuten zuerst in der Tempelszene und erhoben sich dann zum ersten Rang in den rührenden Schlusszenen. Hier trug auch der Bassist Huberdeau als teilnehmender Gefängniswärter wesentlich zum Gelingen bei. Camille Erlanger, der gegenwärtig vierundvierzig Jahre zählt und schon fünf grosse Partituren geliefert hat, besitzt einige Aussicht, seinen Namen als Komponist der „Aphrodite" auf die Nachwelt zu bringen. Felix Vogt

PRAG: Eine Uraufführung (wenigstens in deutscher Sprache) gab es am 29. im Neuen Theater. Des ungarischen Komponisten Poldini artiger Operneinakter „Der Vagabund und die Prinzessin" (nach Andersens Märchen) fiel vollständig ab, teils weil der üble Ausgang ganz unerwartet kam, teils weil der Inhaber der Hauptrolle, Hr. Dessa, als Prinz versagte. — Einer besseren Aufnahme erfreute sich Saint-Saëns' Ballet „Javotte". Dieser Komponist befriedigt den Kunstsinn auch in seinen schwächeren Werken stets durch die genaue Kongruenz zwischen Wollen und Können. — Das tschechische Nationaltheater befindet sich in der kritischen Zeit des Pachtwechsels. Bleibt das alte Konsortium oder kommt ein neues? Das Sündenregister der Ära Kovarovic geht von Hand zu Hand. Aber eines muss man ihr lassen: sie hat zwar oft mit Wasser gekocht, hat manche Engherzigkeit begangen, aber dazwischen Aufführungen von absoluter Vollendung gebracht. Dafür kann man ein bischen Tyrannis schon in Kauf nehmen. Dr. R. Batka

KONZERT

BERLIN: Ossip Gabrilowitsch dirigierte an der Spitze des Philharmonischen Orchesters einen russischen Symphonieabend. Er begann mit einer symphonischen Suite Scheherezade (Episoden aus 1001 Nacht) von Rimsky-Korssakow, deren vier Sätze durch eine ausdrucksvoll behandelte Solovioline verbunden sind. Bei ihrer wiederkehrenden Phrase denkt man unwillkürlich an die stereotypen Worte im arabischen Märchenbuch: Scheherezad bemerkte den Morgen und schwieg, abends fuhr sie fort. Jedem Satze ist eine den Inhalt nur kurz andeutende Überschrift vorangesetzt, und gern folgt die Phantasie des Hörers dieser Musik, die uns von Sindbads Reisen, dem Schiffsuntergang oder dem jungen Märchenprinzen erzählt, die uns reizvolle Tonbilder in fein abgetönter Orchesterfärbung vorführt. Auch seine eigene Ouvertüre-Rhapsodie hat Gabrilowitsch ganz geschickt instrumentiert; seine Motive entbehren allerdings der eigenartigen Physiognomie. Übrigens führte der Dirigent das Orchester gewandt und sicher. Mehr aber interessierte er doch als Pianist mit dem b-moll Konzert von Tschaikowsky; den fortreissenden Eingang brachte er mit kühnen Griffen prachtvoll zur Geltung. Das bekannte Capriccio „La Jota aragonese" von Glinka schloss das Programm. — Weit weniger interessant verlief der Orchesterabend der jungen polnischen Tonsetzer, den Georg Fitelberg (Warschau) dirigierte. Er brachte eine eigene Symphonie e-moll in vier Sätzen, ein Andante von Fürst Lubomirski, eine Tondichtung „Boleslaw der Kühne" von Rozycki und eine symphonische Ouvertüre von Szymanowsky zur Aufführung. Die Symphonie ist durchweg viel zu dick, stellenweise fast brutal instrumentiert. Das erbarmungslos dreinschmetternde Blech erdrückte die thematische Arbeit; man vermochte der Zeichnung unter den dicken Farben nicht mehr zu folgen. Das Hauptmotiv des ersten Satzes zeigte sich keimkräftig; aber gleich von vornherein wurde damit zu viel gearbeitet, so dass die Steigerung nach den Höhepunkten der Entwicklung nur noch durch Häufung grob material wirkender Klangmassen erzielt werden konnte. Im Klangcharakter unterscheiden sich die Sätze gar nicht von einander, das Scherzo klingt gerade wie das Andante und dieses wieder wie die Ecksätze. Doch machte die Symphonie verhältnissmässig noch den besten Eindruck; das Andante des Fürsten Lubomirski ist viel zu weit aus-

Digitized by Google

gedehnt, der Gedankenfaden reisst dabei oft ab, um dann nach einem Fragezeichen neu angesponnen zu werden. Und diese Gedanken grüssen den Hörer, wie alte Bekannte. Der Musik nach muss Boleslaw der Kühne ein fürchterlich bluttriefender Tyrann gewesen sein; das Ohr büsste schwer seine grausamen Schandtaten. Aber den polnischen Landsleuten, die zahlreich erschienen waren, gefiel ihrem Beifall nach diese Musik ganz ausserordentlich. — Weingartner brachte im achten Symphonieabend der Königlichen Kapelle ebensowenig etwas Neues, wie Nikisch in seinem Konzert zum Besten des Pensionsfonds der Philharmoniker. Der erstere liess Beethovens Fidelio-Ouvertüre (E-dur), die Symphonieen D-dur von Brahms und C-dur von Schubert spielen, der andere dirigierte Mozarts Figaro-Ouvertüre, die Entreakts-Musik zu Rosamunde von Schubert und die pathetische Symphonie von Tschaikowsky, des Dirigenten Paradestück, das er allerdings ganz wundervoll ausgearbeitet vorführt. Dazwischen sang Frau Schumann-Heink eine Arie aus Mozarts Titus und das Altsolo der Brahmsschen Rhapsodie, deren Chorpartie von dem Berliner Lehrergesangverein (Felix Schmidt) gesungen wurde. — Georg Schumann an der Spitze der Singakademie führte Haydns „Schöpfung" auf. Die Soli waren Mary Münchhoff sowie den Herren Fischer und Heinemann anvertraut. Es war eine treffliche Aufführung, bei der nur die Einleitung „das Chaos" nicht recht gelang, weil das Orchester auf die Intentionen des Dirigenten nicht verständnisvoll genug einging. Der Chor sang glänzend. — Über das Konzert von Frl. Schwenkenbecher, die einen Liederabend zu geben den Mut hatte, ohne singen gelernt zu haben, schweigt man sich am besten aus. — Von den beiden jüngeren Musikern Martin Grabert und Willy von Moellendorff, die gemeinsam ein Konzert mit eigenen Werken gaben, schien mir der erstere der weitaus talentiertere zu sein. Sein Klavierquintett in f-moll, das er mit den Herren Nywkind, Scheurer, Bufé und Sonnen selbst spielte, ist zwar durchaus kein reifes Kammermusikstück, es fehlt an der polyphonen Arbeit, die Streichinstrumente gehen oft im unisono, doch macht das Stück einen flotten Eindruck, die einzelnen Sätze sind knapp im Aufbau. Hier und da erfreut ein humoristischer Zug, eine melodisch ausdrucksvolle Phrase. Wertvoller sind die Chorlieder, die für die Stimmen gesangvoll gesetzt stets im Gesamtklang wohltuend wirken. „Herbst" mit seinem ergreifend ernsten Schluss ist eines der besten Chorstücke aus neuerer Zeit. Die Sololieder sind einfacherer Art, doch hier folgt man gern dem natürlichen Fluss der Melodiebildung. Bei W. v. Moellendorffs Chorliedern machte mehrfach ein keckhumoristischer Einfall Freude, die Sololieder waren mir gar zu nüchtern im Ausdruck. Um die Ausführung der Chorlieder machte sich der alte Kotzoltsche Verein (Chormeister Leo Zellner) wohlverdient; die Sololieder waren Alexander Heinemann anvertraut. E. E. Taubert

Oskar Fried zog es in letzter Stunde vor, statt eines modernen Programms nur Beethoven zu dirigieren und zwar die grosse Leonoren-Ouvertüre, die c-moll Symphonie, die das Philharmonische Orchester auch ohne Dirigent gut spielen würde, sowie das G-dur Konzert, das Artur Schnabel vortrefflich vortrug. — Ein Konzert des Philharmonischen Orchesters unter Richard Strauss hatte wohl nur den Zweck, das neue Klavierkonzert des Grafen Hochberg in c-moll bekannt zu machen: von Frieda Kwast-Hodapp ausgezeichnet gespielt, hinterliess es einen überwiegend günstigen Eindruck; es ist ein ernstes gehaltvolles Werk, voll schöner Einfälle, weit moderner gehalten als sonstige mir bekannte Werke des Grafen, der mir von Tschaikowsky's b-moll Konzert mitunter beeinflusst erschien. Es besteht aus einer langsamen Einleitung, einem Allegro, einem Larghetto und einem Vivace, die unmittelbar aufeinander folgen. Der Klavierpart ist nicht übermässig brillant gehalten, im Orchester spielen die Posaunen und die Tuba, im Larghetto auch das englische Horn eine grosse Rolle. In diesem Konzert, das mit einer glänzenden Aufführung von Strauss' „Till Eulenspiegels Lustige Streiche" beschlossen

Digitized by Google

wurde, wirkte auch Katharina Fleischer-Edel mit, die durch ihren warmen Vortrag der grossen Agathen-Arie aus dem „Freischütz" das Publikum begeisterte. — Das russische Trio (Vera Maurina, Michael Press, Josef Press) erweckte Rubinsteins B-dur Trio zu neuem Leben, war aber, da dem Violoncellisten zu Proben kein Urlaub bewilligt worden war, genötigt, die Hilfe des ausgezeichneten Flötisten Emil Prill und des Bratschisten A. Gentz in Anspruch zu nehmen. Sehr viel Anklang fand Beethovens Serenade für Flöte, Violine und Bratsche, ebenso die von mir früher schon gewürdigte Violinsonate op. 1 von Wolf-Ferrari, in der Frl. Maurina ihren Ruf als vortreffliche Kammermusikspielerin in hohem Grade bekräftigte. — Eine junge Geigerin Mary Dickenson, die Dvořáks Ballade op. 15 angemessen instrumentiert hatte, und ein noch jüngerer Geiger Michel Shapiro konzertierten mit dem Philharmonischen Orchester, ohne jedoch mehr als Durchschnittsleistungen zu bieten. — Ludwig Wüllner bestritt seinen populären Liederabend mit Schubert, Schumann, Loewe und Brahms; eine angenehme Abwechslung bot der vortrefflich einstudierte Anna Wüllnersche Frauenchor, der u. a. die bekannten Gesänge von Brahms mit Begleitung von Harfe und zwei Hörnern vortrug.

Wilhelm Altmann

Zum Beschluss noch einige erfreuliche Leistungen. Zunächst Adeline Bailet, ein Charakterkopf mit energischen Zügen und von einem Temperament, dessen ungezügelte Wildheit oft über das zulässige Mass rhythmischer Freiheit hinausgreift. Grosse Flächen fasst sie mit sicherem Griff, gestaltet sie mit bezwingender Anschaulichkeit. Poetische Stellen, zumal in Schumanns „Carnaval", dagegen ohne Gefühl für deutsches Wesen und auch im Ton ohne singende Innigkeit. — Ebenso interessierte Alberto Jonás. Sein Pianismus hat noch heute Charme und jenen graziösen Zug der Leichtigkeit, der den Romanen eigentümlich. Die Technik ist von ausgesuchter Feinheit und glänzender Politur, in Einzelheiten, wie Triller-crescendi, sogar von höchster Vollendung der instrumentellen Form. Jedoch, was jenseits der Eleganz liegt, was wuchtiges Anpacken, Aufbauen und Bilden verlangt, das steht nicht in seiner Macht. Wo die Zierlichkeit zu Ende, beginnt die Mühsal. — Unter den Sängern hebe ich hervor: Hermann Gura, der abermals einen Goethe-Loewe-Abend gab, ohne dass seine robuste Kulissenkunst sich irgendwie verfeinert oder die Stimme die hässlichen Schlacken abgestreift hätte. Ich dächte, er könnte wahrlich etwas an sich arbeiten und ein wenig mehr geben als unkultivierte Naturalismen. Er wär's seinem Namen schuldig! — Auch bei Dr. Hermann Brause soll's, was die stimmliche Durchbildung anbetrifft, nicht besonders ausgeschaut haben. Doch sang er unbefangen und „frisch von der Leber weg", sogar mit leidlichem Temperament, so dass Stücke wie „Friedericus rex" zündeten. Die Textaussprache bleibt ein eigens wunder Punkt. — Valborg Svärdström entzückte durch ihre Naturfrische, Munterkeit und lustige Schalkhaftigkeit. Wäre der Stimmklang geläutert, so könnte sie auf dem Gebiete des Genre-Liedes als eine kleine Königin herrschen. Freilich nur auf diesem Gebiete. In den Gesängen, die auf breite Entwicklung gestellt sind und eine volle, ausladende Schwellkraft verlangen, wird der Mangel pastoser Gebung und satten Timbres schon fühlbarer. Immerhin eine anregende Künstlerin. — Was mein Vertreter von Marta Ludewig berichtet, möchte ich lieber unterdrücken.

R. M. Breithaupt

Rosa Ethofer, obgleich geschulte und routinierte Sängerin, vermochte mit ihrer ziemlich verblassten Stimme und oberflächlichen Auffassung keinen nachhaltigen Eindruck zu hinterlassen. Unterstützt wurde sie durch Robert von Welck, dessen Rezitationen in keiner Hinsicht künstlerischen Ansprüchen genügen. — Alice Charrier ist die glückliche Besitzerin wundervollen Materials, das weiterer Ausbildung wert ist. ihr Sopran ist in der Tiefe schwach, in der Mittellage sehr wohlklingend. Aber das geistige Erfassen ist nicht erkennbar, ihre Seele hat sie noch nicht entdeckt. Emmy

Digitized by Google

Doll brachte durch Klaviervorträge Abwechslung in das Programm. — Die Pianistin Anna Bohm zeigte solide Kenntnisse und gut ausgeglichene Technik. Eine Sonate von Beethoven spielte sie verständig. — Der Organist Martin Grabert gab ein Konzert mit eigenen Kompositionen. Er brachte einige Kantaten für Chor, Soli, Orchester und Orgel, Arien für Sopran, Stücke für Violine und Streichorchester zur Aufführung und liess erkennen, dass er melodiös und klangschön, aber auch recht anspruchslos zu schreiben weiss. In den Orgelvariationen fand ich viel mehr Kunstfertigkeit als Phantasie; über Arbeit kommt es darin nicht hinaus. — Ein von der Schablone abweichendes Programm hatte der Pianist Hermann Klum aufgestellt. Sein Anschlag ist gesund und farbenreich, er spielt rhythmisch ohne Übertreibung. Das Aneinanderreihen der Töne in der Kantilene gelingt ihm noch nicht. — Die Altistin Willi Kewitsch singt einfach, natürlich und empfindungsvoll. Ihre Stimme klingt bei tüchtiger Ausbildung angenehm. Starkes Talent hat die Violinistin Juanita Norden. — Walter Armbrust stellte sich als Dirigent in einem Konzert mit dem Berliner Tonkünstler-Orchester vor. Bei erforderlicher Übung könnte er es wohl zu etwas bringen. Er dirigiert deutlich und korrekt, wendet seine Aufmerksamkeit aber fast nur den Hauptthemen zu und weiss mit der Durcharbeitung nicht viel anzufangen. Daher ist der Totaleindruck ungünstig. Seine Temponahme ist wenig einwandfrei. Sehr verzerrt wurde z. B. der kleine Walzer aus der Voikmannschen Suite genommen, wobei der Charakter völlig verloren ging. Die Sopranistin Nellie von Födransperg trug eine Arie von Mozart sehr konventionell vor. Die Stimme ist in der Tiefe fast klanglos, in der Höhe scharf. — Die Cellistin Anna Ballio ist noch Anfängerin, kann aber dennoch auf gute Zukunft rechnen, wenn sie ihr rechtes Handgelenk richtiger gebrauchen lernt, um logischere Tonverbindungen zu erreichen. Die Technik ist solide, der Ton modulationsfähig, Verständnis noch unentwickelt, Begabung zweifellos vorhanden. Man spürt aber immer den Lehrer. Sie weiss die Bogenstriche dem Melodiefaden nicht anzupassen. — Das Auftreten der Sopranistin Jane Arger im Konzertsaal ist verfehlt, ihre Vorträge sind zu vaudevillemässig. Stimme verschwindend klein. Sie hat wohl eine dramatische Ader, aber nicht die physischen Mittel, sie zur Geltung bringen zu können. Die Tonbildung ist flach und unangenehm. Das Beste bot der mitwirkende Pianist Herm. Lafont, wenn auch nichts Aussergewöhnliches. — Weichen, klangschönen Anschlag und flüssige Technik zeigte der Pianist Patrick O'Sullivan; gänzlich unzureichend unterstützte ihn die Sängerin Helene Stein. — Dem Baritonisten Paul Thal kann ich nur eine sehr schöne, der Ausbildung werte Stimme nachsagen. Vorläufig ist er im Singen und Vortragen sehr unfrei. Die Schauspielerin Else Jansen rezitierte farblos Hebbelsche Gedichte mit Schumannscher Klavierbegleitung. — Ferruccio Busoni spielte mit dem Cellisten Alfred von Glehn zwei Sonaten von Beethoven und eine in a-moll von S. Rousseau, absolvierte das Programm aber leider in allzugrosser Eile. — Emmy Destinn und der Pianist Sergei von Bortkiewicz sangen und spielten zum wohltätigen Zweck mit vielem Glück. Während die erstere den Beweis erbrachte, dass Lieder ihrem Vortragsvermögen fernliegen und auch Opern-Arien im Konzertsaal schwieriger wiederzugeben sind als in der Oper, bestätigte der Pianist mein schon früher abgegebenes Urteil, dass er wohl ein tüchtiger Spieler, aber nicht mehr ist. Ein von ihm komponiertes Konzert ist recht effektvoll und brachte ihm viel Beifall ein.

Arthur Laser

BRÜSSEL: Das Auftreten von Marie Brema im vierten Konzert Ysaye gestaltete sich zu einem grossen Triumph für die herrliche Künstlerin. Zwar besitzt die Stimme nicht mehr den einstigen Jugendschmelz — die Höhe ist geradezu hässlich: aber durch ihr hervorragendes dramatisches Talent und ihre grosse musikalische Intelligenz packte sie ganz gewaltig und entfesselte seltene Beifallsstürme mit sechs Tanzliedern von Bruneau

Digitized by Google

und der Schlusszene aus der „Götterdämmerung". Die Trauermusik aus „Götterdämmerung", „Eine Sage" von Sibelius, eine sehr interessante symphonische Dichtung, und die schon früher gespielte recht unnötige Trauer-Symphonie des Belgiers Huberti vervollständigten das unter Ysaye's Leitung glänzend ausgeführte Programm. — S. Dupuis machte sich im dritten Concert populaire verdient um die Aufführung der wenig bekannten dramatischen Legende „Das Lied von der Glocke", Dichtung und Musik von Vincent d'Indy. Das Werk erhielt vor 20 Jahren den Preis der Stadt Paris. Es enthält grosse Schönheiten, namentlich in den lyrischen Partieen. Trotz auffallender Anklänge an C. Franck und Wagner ziehen wir es in seiner ungekünstelten Jugendfrische den späteren schwer verdaulichen Werken d'Indy's vor. Die Handlung spielt im Mittelalter in einer schweizerischen Stadt. Meister Wilhelm, der sein Ende herannahen fühlt, lässt im Geiste die wichtigsten Ereignisse seines Lebens — die Taufe, die Liebe, das Fest, bei dem er zum Meister gekrönt wird, Vision, Brand — vorüberziehen. Die Aufführung durch Künstler und den Chor des Monnaie-Theaters war vorzüglich. — Unter den zahlreichen Künstlerkonzerten sind hervorzuheben: zwei Liederabende von Frau Gmeiner und Brema, beide im Verein mit dem begabten Pianisten du Chastain. E. d'Albert hinterliess mit einem Klavierabend einen tiefen Eindruck. Auch Casals befestigte seinen Ruf als bedeutendster lebender Cellist in einem eignen Konzert, unterstützt von Crickboom (Violine) und Bosquet (Klavier). Der hier fast unbekannte famose Geiger Burmester spielte leider vor leeren Bänken, fand aber grosse Anerkennung. Felix Welcker

CHICAGO: Felix Weingartner dirigierte hier in zwei Spezialkonzerten unter Mitwirkung des New Yorker Symphonieorchesters. Gleich hier sei es gesagt, dass das konzertierende Orchester, obwohl trefflich ausgestattet im Streichkörper, in der übrigen Zusammensetzung nicht annähernd das aufweist, was wir von unserem Thomasorchester zu hören gewöhnt sind. Einige musikalische Unzulänglichkeiten während des Konzertes besonders in der italienischen Serenade von Hugo Wolf dürften somit gewiss nicht der Weingartnerschen Darbietung als ein Zukurzkommen in bezug auf Temponahme angerechnet werden. Der Dirigent „auf Reisen", der auf ein ihm fremdes Orchester angewiesen ist, muss nicht nach der Leistungsfähigkeit eines solchen Orchesters beurteilt werden. Auch darf man es ihm nicht übel nehmen, wenn er, der Schwierigkeiten im Ensemblespiel sich bewusst, die Zügel straffer anzieht, im Tempo mehr vorgeht, als er dies unter anderen Verhältnissen tun würde. Trotz des hohen Standpunktes aber, den die grosse Konzertmusik hier längst einnimmt, erschien Weingartners Dirigierkunst wie eine Offenbarung. Das Programm war der Reisetournée angepasst. Doch auch der Freischütz-Ouvertüre entlockte der Dirigent neue — hier neue — Effekte, ein Beweis, dass man auch einem vielgebrauchten Farbenmaterial neue Kombinationen abgewinnen kann, wenn man es nur versteht. Subjektiv? Gewiss! Aber auf dem Boden strenger Klassizität, mit zwar individueller, dabei doch pietätvoller Interpretation gegeben! Auch die „fünfte" von Beethoven war stellenweise sehr subjektiv gegeben mit einer der landläufigen Auffassung oft zuwiderlaufenden Individualisierung; doch wohl nur eine Folge einer in sich stark entwickelten impulsiven Natur. Man kann zwar nicht sagen, dass Weingartner, vom Publikum vergöttert, unter unseren Musikern selbst „Schule" gemacht hätte; denn es hiesse unserer hiesigen Konzertleistung unrecht tun, wollte man das Weingartner-Konzert in bezug auf Auffassung klassischer Musik als ein Muster etwa für unsere Lokaldirigenten aufstellen. Jedoch, es schadet gewiss nicht, wenn uns im Westen Amerikas, vom Kontakt mit der grossen musikalischen Welt Europas weit entfernt, ab und zu ein frischer Luftzug zuweht, der moderne Ideen in sich birgt. Rudolph Ganz spielte im oben erwähnten Konzert sehr brillant das Es-dur Konzert von Liszt und passte sich dem stürmischen Vorgehen des Dirigenten — es hatte keine Zusammenprobe stattfinden

Digitized by Google



FRANZ LISZTS MUTTER

V. 14

Digitized by Google

Digitized by Google

können — mit grosser Selbstverleugnung an. Über die Erfolge unseres eigenen Orchesters und seines verdienstvollen Dirigenten Friedrich Stock werde ich noch Näheres berichten. Leider ist der reguläre Besuch der Thomaskonzerte für Ihren Berichterstatter sehr erschwert, einmal durch die Einschränkung des frei Eintritt-Privilegiums für die Musikreferenten deutscher Zeitschriften, sodann durch die auf nur etwa 2000 Sitze berechnete neue Halle, infolgedessen die Sitze meist schon im Anfang der Saison durch Saisonabonnement vergeben sind. Dieser Begünstigung der „upper two thousand" ist es auch zuzuschreiben, dass es mir nicht möglich war, einen Sitz für die Konzerte unseres neugebildeten, im Berichte der Vorsaison erwähnten, Streichquartetts zu erlangen, so dass ich leider über die Erfolge dieses von den besten Künstlern des Thomasorchesters gebildeten Quartetts noch nicht berichten kann. Eugen Käuffer

DRESDEN: Im sechsten Hoftheaterkonzert der Serie A sollten wir Max Regers vielberufene „Sinfonietta" kennen lernen, aber das Werk wurde auf einmal ohne Angabe von Gründen abgesetzt. Anstatt der Sinfonietta erschien Tschaikowsky's hier noch unbekannte f-moll-Symphonie, die von der Kgl. Kapelle unter v. Schuch glänzend interpretiert wurde und einen von Satz zu Satz sich steigernden Erfolg hatte. Das letzte Konzert der Serie B brachte als Neuheit, ebenfalls unter v. Schuchs Leitung, zwei Sätze aus einer Symphonie C-dur von Reinhold Becker, die sich als reiche und reife Schöpfungen des hier lebenden Meisters erwiesen, sehr freundlichen Beifall fanden und den Wunsch nach der Bekanntschaft mit der ganzen Sinfonie rege machten. Solistin war die junge englische Geigerin Mary Hall, die mit Tschaikowsky's D-dur Konzert eine höchst respektable, aber keineswegs hinreissende Leistung bot. „Ein Heldenleben" von Richard Strauss kam nach längerer Pause wieder zur Aufführung und wurde mit sehr grossem Beifall aufgenommen. Der „Lehrergesangverein" brachte unter Friedrich Brandes erstmalig das auf grandiose Massenwirkungen berechnete Chorwerk „Bonifazius" von Heinrich Zoellner zur Aufführung und erzielte damit einen durchschlagenden Erfolg unter solistischer Mitwirkung von Viktor Porth und Lotte Kreisler. Mit Carl Demmlers „Die letzten Goten" bot der Verein eine andere, sehr wirksame Neuheit. In einem Konzert des „Gesangvereins der Staatseisenbahnbeamten", Dirigent Max Funger, erregte der Tenorist Fritz Klarmüller durch seine glänzende, frische Stimme und die innige Schlichtheit seines Liedergesangs berechtigtes Aufsehen. Albert Fuchs brachte mit seiner „Robert Schumannschen Singakademie" in der Frauenkirche das Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems" von August Klughardt mit nachhaltiger Wirkung zu Gehör, wobei die glänzende Besetzung der Solopartieen mit den Damen Seeber, Staehelin und Dehmlow sowie den Herren Jäger und Perron dem Werke besonders zustatten kam. Der Mozart-Verein unter Max v. Haken hatte Charlotte Huhn für sein Extra-Konzert gewonnen, in dem sie ausser einigen Liedern die grosse Anfangsszene aus „Gunlöd" von Peter Cornelius unter lebhaftestem Beifall sang. Ausserdem wirkte das „Russische Trio" (Vera Maurina, Herren Press und Glaser) solistisch mit und errang mit Beethovens Triple-Konzert einen vollen Erfolg. Von anderen Konzerten seien ein zweiter Klavierabend Eugen d' Albert's mit einem wahren Gigantenprogramm sowie der letzte Kammermusikabend des Lewinger-Quartetts genannt, wobei Severin Eisenberger den Klavierpart des Schubertschen Forellenquintetts mustergültig spielte.
F. A. Geissler

FRANKFURT a. M.: Grosser Dank gebührt diesmal vor allem dem Rühlschen Verein und seinem Dirigenten Siegfried Ochs, die im Schlusskonzert der Saison für die Sache Joh. Seb. Bachs mit wirklich wunderschönem Gelingen eintraten. Das Programm bot eine Auslese seiner Kantaten, darunter „Christ lag in Todesbanden", „O Ewigkeit du Donnerwort" und den überwältigenden doppelchörigen Satz „Nun ist

Digitized by Google

das Heil". Die Ausführung scheute hier und da vor einer Schattierung modernen Geschmacks nicht zurück — und siehe da! es war sehr gut. Ungemein verdienstvoll war auch das Mitwirken der Solisten Professor Messchaert, Max Pichler und Frl. Philippi. — Schluss für dies Frühjahr machten in ihren Konzerten auch das Kaimorchester mit Beethovens c-moll- und Bruckners Es-dur-Symphonie und der Lehrer-Sänger-Chor mit einem wie immer abwechslungsreichen Programm, in dem ein Rob. Schumannscher Männerchor „Frühlingsglocken" und ein „Salve regina" von Fr. Schubert als Neuheit standen und lebhaft erfreuten. Auch zwei Pariser Solistinnen, Frl. Chemet und Rudy, diese als Sängerin, jene als tüchtige Violinistin, schnitten dabei gut ab. — Das Bedeutendste im „Museum" war Siloti's männlich-schöne Auslegung des B-dur-Klavierkonzerts von Tschaikowsky und Frau Mysz-Gmeiners Auftreten als Liedersängerin; die Orchesternovität von C. Debussy „Der Nachmittag eines Fauns" hat mit ihrer schläfrigen (daher vermutlich objektiv sehr „stimmungsvollen") Verschwommenheit offenbar nur wenig Hörer gefesselt. Wie nahm sich neben diesem erfindungsarmen Tongedicht R. Schumanns Sinfoniette op. 52 mindestens in den beiden ersten Nummern, Ouvertüre und Scherzo, so wohlkonserviert und reizend aus! Der frische und liebenswürdige Zug der Wiedergabe hätte wohl keinen Zuhörer auf den Gedanken gebracht, dass der Dirigent S. v. Hausegger seines hiesigen Amtes schon müde sei.

Hans Pfeilschmidt

HAMBURG: Die Konzertsaison eilt, frühzeitiger als sonst, ihrem Ende zu: Arthur Nikisch, der in diesem Winter leider nur an sechs Abenden mit den Berliner Philharmonikern zu uns kommen konnte, hat sein künstlerisches Arbeitspensum bereits absolviert und ebenso kann Max Fiedler schon auf eine getane Arbeit zurückblicken. Auch in seinem letzten Konzert, das als pièce de résistance eine unbeschreiblich grandiose, klanglich unvergleichliche und im echtesten Beethovengeist erfasste Aufführung der „Eroica" brachte, kam Nikisch wiederum ohne Solisten aus. Dem Helden Beethovens stellte er den in sich gekehrten, melancholischen Helden der vierten Brahmsschen Symphonie gegenüber; wiederum ein Programm, das ohne alle Aufdringlichkeit doch der künstlerischen Eindringlichkeit diente und als stilvoll im edelsten Sinne zu betrachten ist. Fiedler legte auf seinen wohlgelungenen Zyklus den machtvollen Schlussstein mit einer hochstehenden Aufführung der neunten Symphonie. Dass die böse auswärtige Konkurrenz und nicht das einheimische Institut in der Gunst des Publikums an erster Stelle rangiert und demzufolge auch die üppigeren finanziellen Resultate erzielt, ist wahrlich nicht Fiedlers Schuld. Alte Sünden rächen sich da. Nämlich, dass man es Jahrzehnte lang zufrieden war, dass die zweitgrösste Stadt des Reiches sich ohne ein Orchester ersten Ranges behelfen musste. Und ersten Ranges ist das Orchester, mit dem Fiedler musiziert, nun einmal nicht. Hoffen wir, dass es so werden möge, nachdem nunmehr staatliche Beihilfsmittel reichlicher fliessen. Das neue Konzertorchester, das sich mit grossen Zukunftsplänen trägt und im nächsten Winter lebhaft in die Musikschlacht mit einzugreifen willens ist, spielte sein viertes Konzert unter Leitung von Julius Spengel. Das Orchester macht den typischen Anfängerfehler: höher hinauszuwollen, als einstweilen die Kräfte reichen können. Heinrich Chevalley

KÖLN: Mit seinem siebenten und achten Kammermusikabend hat das Gürzenich-Quartett (Bram Eldering, Karl Körner, Josef Schwartz, Friedrich Grützmacher) sein dieswinterliches Hauptprogramm, die Ausführung sämtlicher 16 Beethovenschen Streichquartette, in schönster Weise zu Ende geführt. Zwar sind es ja eigentlich 17, aber wir teilen hier die trotz Beethoven verzeihliche Praxis, die Fuge Werk 133 ob ihrer schlechten Eignung für vier Instrumente den Quartetten nicht beizuzählen. Am siebenten Abend zeigten die Quartette in f-moll, Werk 95 und in F-dur, Werk 59 No. I,

Digitized by Google

dann beim Abschluss das cis-moll-Quartett unsere Künstler auf der vollen Höhe ihrer Aufgabe. Während weiter Ermanno Wolf-Ferrari's Kammersymphonie in B-dur bei bester Wiedergabe unter Mitwirkung von Elly Ney, sowie der Herren Fischer-Zeitz, Wehsener, Erckert, Oppitz, Reimers und Lindenhahn nur wenig Interesse zu erwecken vermochte, brachte Beethovens B-dur Trio, Werk 97, Hedwig Meyer (am Flügel), Bram Eldering und Friedrich Grützmacher grossen Erfolg.

Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: In einem Symphoniekonzert ist unter Prof. Brodes Leitung in recht guter Art Regers „Sinfonietta" aufgeführt worden; einige „Musikverständige" zischten, und auch sonst war die Aufnahme durch das einigermassen verblüffte Publikum ziemlich kühl; obgleich ich die Sinfonietta nicht zu den absolut gelungenen Werken Regers zählen möchte, hat sie doch einen viel stärkeren, günstigeren Eindruck auf mich gemacht, als ich nach den meisten auswärtigen Berichten erwartet hatte: steckt doch Genie und Feuer drin! In einem Künstlerkonzert unter Ernst Wendels Direktion wurden die Königsberger mit dem „Hexenlied" von Schillings in ausgezeichneter Weise bekannt gemacht; der geniale Interpret der Dichtung war Ludwig Wüllner. An demselben Abend wurde eine „Märchen-Ouvertüre" von Berneker, ein feingegliedertes, harmonisch und instrumental reizvolles Werk, mit grossem Erfolge gespielt. Von gefeierten Solisten sind letzthin erschienen: Burmester, die Dulongs, das Schumann-Trio, Zur-Mühlen. Das f-moll Klavierquintett von Hugo Kaun hat in einem schönen Vortrag durch das Wendelsche Quartett mit dem trefflichen Coenraad Bos am Flügel freundlichen Erfolg gehabt. Erwähnenswert wegen seines Programmes ist auch ein Brahms-Abend der Singakademie, an dem die Nänie, das Schicksalslied, das Triumphlied, sowie — von Frau Geheimrat Ziese gespielt — das d-moll Klavierkonzert aufgeführt wurden.

Paul Ehlers

LEIPZIG: Einem von Gustav Herrmann unter kostenfreier Mitwirkung des Kapellmeisters Hans Winderstein und seines Orchesters in der Alberthalle zum Besten der Bayreuther Stipendienstiftung veranstalteten Wagnerkonzerte, in dem Martha Schauer-Bergmann, die leider indisponiert war, zwei Wesendonkgedichte und die Götterdämmerungsschlusszene vortrug, und Frau Schumann-Heink mit der Adriano-Arie und Carl Burrian mit Siegfrieds Erzählung und Sterbegesang begeisternd wirkten, folgte tags darauf in der Thomaskirche ein Lisztkonzert des Riedelvereins (Dirigent: Georg Göhler), das nach wirksamer und speziell im vokalen Teile sehr wohlgelingender Wiedergabe der „Graner Messe" durch das Solistenquartett (Johanna Dietz, Luise Geller-Wolter, Carl Burrian und Hans Schütz), den Vereinschor und das Gewandhausorchester in einer ausserordentlich schönen Interpretation des „XIII. Psalmes" gipfelte, in dessen Tenorsolo sich Herr Burrian als ein Meistersänger sondergleichen erwies, — und zu einer Brahmsfeier wurde das 21. Gewandhauskonzert, in dem zwischen der spröden und öden „Tragischen Ouvertüre" und der wunderbar pathetischen e-moll Symphonie, an deren Ausführung durch Arthur Nikisch und das Gewandhausorchester man sich vielen Genuss gewinnen konnte, das B-dur Klavierkonzert in denkbar vollkommenster und schönster Ausführung des Solopartes durch Eugen d'Albert erklang. Das 11. Philharmonische Konzert (Winderstein) hat zwischen Schumanns d-moll Symphonie und reichlich viel spektakelndem Tschaikowsky („Francesca da Rimini" und „Ouvertüre 1812") ein hocherfreuliches Wiederbegegnen mit dem Petersburger Violinisten-Senior Leopold Auer gebracht, der trotz seiner 60 Jahre das hier bislang unbekannte reizvolle a-moll Konzert von Glazounow und die „Sérénade mélancolique" von Tschaikowsky mit voller Meisterschaft und Wärme vorführte, und im letzten Philharmonischen Konzert bildeten Beethovens A-dur-Symphonie, Bizet's Suite „L'Arlésienne" und Webers „Oberon-

Digitized by Google

Ouvertüre" die Umrahmung zu einem neuerlichen Auftreten der Geigerin Carlotta Stubenrauch, die aber diesmal nur mit ihrer tonschönen Wiedergabe des h-moll Konzertes von Saint-Saëns, nicht aber mit dem unfertigen Vortrag der Hexentänze von Paganini wirklich befriedigen konnte. Nach Cally Monrad, die eigentlich nur als Spezialistin für nordische Lieder einigermassen künstlerisch anmutet, und ihrem gleichfalls noch etwas wildernden Klavierpartner Karl Nissen kamen mit schönen, vornehmkünstlerischen Darbietungen Raimund von Zur-Mühlen, der an seinem zweiten Lieder-Abend Schuberts „Die schöne Müllerin" sang, und Fanny Davies, die inmitten eines trefflich durchgeführten reichhaltigen Klavierprogrammes sich besonders mit der Wiedergabe mehrerer Stücke von Mendelssohn, Schumann und Liszt („Scherzo und Marsch") als eine Meisterin bewähren konnte. Otto Neitzel begegnete auch mit dem ausschliesslich Beethoven gewidmeten zweiten seiner „Klaviervorträge mit mündlichen Erläuterungen" lebhaftem Interesse im Kreise der Musikstudierenden, und Sigfrid Karg-Elert rief mit einem „Kunstharmonium-Konzert" erneutes Interesse an der wirklich kunstgemässen Pflege des Harmoniumspieles wach. Arthur Smolian

LONDON: Die musikalische Saison Londons ist nunmehr mit dem in der vorigen Woche abgehaltenen ersten Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft in ihren Höhepunkt eingetreten. Zur Aufführung gelangte unter der Leitung Dr. Cowen's Sullivan's Ouvertüre zu „Macbeth", an die sich das Rubinsteinsche Klavierkonzert in d-moll anschloss, das von Teresa Carreño mit brillanter Technik gespielt wurde. Frederick Austin sang Wotans Abschied in einer Weise, die ihn mit einem Schlage in die Vorderreihe der englischen dramatischen Sänger stellte. Das Ereignis des Abends fiel aber in den zweiten Teil des Konzertes, in dem Weingartners neue Symphonie in G-dur unter der persönlichen Leitung des Komponisten zur Aufführung gelangte. Das Werk machte von Anfang an einen tiefen Eindruck auf das Publikum, der sich von Satz zu Satz steigerte und zum Schluss zu einer ausserordentlich enthusiastischen Kundgebung für den Komponisten führte. Die gesamte Presse zollte dem neuen Werke Weingartners die rückhaltsloseste Anerkennung und bezeichnet es geradezu als seine hervorragendste Leistung. — Das Londoner Symphonie-Orchester und das Queens-Hall-Orchester trugen auch allwöchentlich das ihre dazu bei, das Bedürfnis nach musikalischen Genüssen zu befriedigen. Die Leistungen entsprachen den Erwartungen, die man an diese hervorragenden Orchester stellt. Von Novitäten, für London wenigstens, verdient nur die Aufführung des „Taillefer" von Richard Strauss durch das Queens-Hall-Orchester erwähnt zu werden. Bei ihr wirkte auch der berühmte Gesangverein von Leeds mit, der jedoch, was die Solopartieen anbelangt, nicht den gehegten Erwartungen entsprach, und dies mag es auch erklären, warum das Werk nur eine etwas gemischte Aufnahme fand. r. a.

PARIS: Der alles Mass übersteigende Klassikerkultus, der den Anfang der winterlichen Konzertzeit kennzeichnete, hat sich für ihr Ende noch verstärkt. Er beweist, dass das Publikum das Beste zu schätzen weiss, aber auch, dass die moderne Produktion bettelarm ist und zwar nicht bloss in Frankreich. Es fehlt nämlich den Pariser Konzertunternehmern und ihrem Publikum durchaus nicht am guten Willen, auch ausländische Werke der heutigen Generation zur Geltung zu bringen, wenn sie zu haben sind. So wurde z. B. im Konzert Colonne unter des Tonsetzers eigener Leitung das neueste Werk von Richard Strauss, seine „Sinfonia Domestica", sehr gut gegeben und aufgenommen, und auch die Haltung der Kritik war auffallend günstig. Daneben hörten wir als Neuigkeiten „L'Angelus", ein symphonisches Gedicht von Trépard und eine aus vier Vorspielen der bis jetzt nur in Lyon gespielten Oper „Les Girondins" von Le Borne zusammengesetzte Suite bei Colonne und bei Chevillard „Récits de guerre et d'amour" von Jemain und einen „symphonischen Zwischenakt" von Auzende. Keines dieser

Digitized by Google

Werke ist wohl für die fernste Zukunft bestimmt. Immerhin zeigte Jemain eine gewisse Gestaltungskraft. Man kann aber Chevillard kaum unrecht geben, wenn er seine Saison so schloss, wie Colonne die seinige begonnen hatte, nämlich mit einem alle neun Symphonieen einschliessenden, vier Konzerte umfassenden Beethovenzyklus. Ende April wird ausserdem Weingartner in Paris sechs grosse Konzerte geben, wo nur Beethoven und Berlioz zu Worte kommen. — Damit auch Mozart nicht zu kurz komme, organisierte der Komponist der „Karmeliterin" Reynaldo Hahn unter dem Protektorat hoher Damen ein drei Abende umfassendes Mozart-Festival, dessen Hauptanziehungspunkt Lilli Lehmann war, die noch immer ihren stilgerechten Vortrag zu schöner Geltung bringt, wenn auch die Stimme an Schmelz verloren hat. Hahn hatte auch ein kleines Orchester zusammengebracht, das die Es-dur-Symphonie freilich nicht so gut spielte, wie das Orchester Chevillard seinerzeit unter Weingartner. Den ganzen zweiten Akt des „Figaro" in den Konzertsaal zu verpflanzen, war um so misslicher, als sich Hahn das Tenorsolo des Basilio sparen zu können glaubte. Der Bassist, der den Antonio gesungen, übernahm auch den transponierten Basilio. Eine wahre Barbarei! Denn im Finale ist die Basiliopartie von grösster musikalischer Bedeutung, da sie allein den drei Basspartieen des Grafen, des Figaro und des Bartolo gegenübersteht. Und dabei erhebt Hahn die Prätension, dass er allein imstande sei, Musteraufführungen Mozarts zu organisieren! Unter den Solisten ragte neben Lilli Lehmann auch ihre Nichte Frau Helbig (Susanne), eine junge Engländerin Miss Tate (Cherubin) und der Italiener Ancona (Figaro) hervor. In geschmacklosem Naturalismus gefiel sich dagegen in der Partie des Grafen der jugendliche Italiener Sottolana. Als relative Neuigkeit bot Hahn die freimaurerische Trauermusik. — Die Société Philharmonique liess im Laufe des März drei fremde Streichquartette nach Paris kommen. Das von Brüssel kommende Zimmersche erfreute mit Haydn und arbeitete sich dann an einem wenig quartettmässigen Jugendwerk von Lalo nutzlos ab. Das Böhmische Quartett bot Tschaikowsky und Dvořák und entschädigte mit Mozart. Das Brüsseler Quartett verband sich mit dem Pariser Quartett Hayot zu Brahms' sehr interessantem Streichsextett und dem klangschönen, aber ideenarmen Oktett von Svendsen. Allein spielte Schörgs Truppe das sechste Quartett von Beethoven. Die gut gewählten Gesangskräfte der Philharmoniker waren Frau Culp-Merten, Frl. Lindsay von der grossen Oper und Frau Gaétane Vicq. Kammermusikkonzerte werden auch mehr und mehr von einzelnen Virtuosen veranstaltet, die mit Recht die Lorbeeren des sogenannten „Recital" für minderwertig ansehen. Der Geiger Daniel Herrmann widmete einen ersten Abend Werken von César Franck, Pierné und Rabaud und einen zweiten dem neuen Direktor des Conservatoire Gabriel Fauré allein. Fauré spielte selbst den Klavierpart seiner Geigensonate und seines ersten Klavierquartetts. Die Technik stand freilich nicht auf der Höhe der Auffassung. Eugène Saury, ein anderer tüchtiger Geiger wirkte für Chevillard als Tonsetzer, indem er ein Streichquartett und eine Geigensonate von diesem nicht ohne Erfolg zum Vortrag brachte. Der Klavierspieler Jaudoin liess eine Geigensonate von Gédalge hören, die Klavierspielerin Lucile Bartei das erste Trio von Saint-Saëns und eine russische Phantasie für zwei Klaviere von Naprawnik. — Unter den Klavierspielern, die allein auftraten, sind neben den anerkannten Meistern Busoni und Sauer, neben Clotilde Kleeberg und Wanda Landowska auch mehrere jüngere Kräfte zu nennen. Wilhelm Backhaus spielte zuerst das Es-dur Konzert von Beethoven bei Chevillard; in einem eigenen Konzert behauptete die grosse B-dur Sonate Beethovens einen ehrenvollen Platz. Bruno Eisner, Ignaz Friedman, Adolphe Borchard, Edmund Hertz, Marcelle Weiss nennen sich einige andere empfehlenswerte Veranstalter von Klavierabenden. — Unter den Geigern gebührt nach dem Grossmeister Ysaye Joseph Debroux eine besondere Erwähnung, weil er mit seltener Konsequenz seit vierzehn

Digitized by Google

Jahren ein historisches Programm verfolgt. Er widmet sich ausschliesslich der Neubelebung der französischen Geigenkomposition des achtzehnten Jahrhunderts. Er gab auch dieses Jahr wieder zwei Konzerte bei Pleyel, worin er unter anderem ein noch nicht gespieltes Konzert in D-dur von Leclair vortrug. Gustav Wagner und seine Gattin huldigen beide dem Fiedelbogen und bringen daher Bachsche und andere Werke für zwei Geigen sehr einheitlich zum Vortrag. — In eigenen Liederkonzerten traten mit Erfolg auf die Damen Minni Tracey, Olga Newosky und Gaétane Vicq und der tschechische Bassbariton Lulek. Lulek singt mit nicht sehr umfänglicher, aber wohlklingender Stimme und schönem Ausdruck Schubert, Schumann, Brahms, Richard Strauss und Hugo Wolf. Sein Landsmann Umirow, dessen Stimmmittel bedeutender sind, trug dagegen im Konzert des Ehepaars Wagner nur tschechische Lieder in der Originalsprache vor. Der eine ist so deutsch als möglich, und der andere so slawisch als möglich. So setzt sich der böhmische Nationalitätenhader sogar in den Pariser Konzertsälen fort. Felix Vogt

PETERSBURG: Die an der Spitze unseres Musiklebens marschierende Kaiserlich russische Musik-Gesellschaft hat bereits ihre allwinterlichen symphonischen Konzerte zu Ende geführt. Für die Leitung der zwei letzten Konzerte war Franz Beidler aus Bayreuth gewonnen. Dass der Genannte ein gewiegter, zielbewusster und hochintelligenter Orchesterführer ist, hat er in früheren Jahren mehrfah den Moskowitern bewiesen; für Petersburg war Beidler eine neue Erscheinung. Während uns der gefeierte Gast im neunten Symphoniekonzert ausschliesslich Werke R. Wagners brachte, setzte sich das orchestrale Programm des letzten Symphonieabends aus Liszts „Faust-Symphonie", dem Vorspiel zur Oper „Nal und Damajanti" von Arensky, der Schottischen Phantasie für Violine von Bruch (St. Barzewitsch aus Warschau) und dem Meistersinger-Vorspiel zusammen. — Auch Alexander Siloti hat den Zyklus seiner Abonnementskonzerte für diesen Winter offiziell beschlossen, und man kann gewiss behaupten, dass der Künstler auf eine sehr erfolgreiche Saison zurückblicken darf. Ausser Siloti, der das Publikum wie immer zu fesseln verstand (diesmal namentlich mit dem Es-dur Konzert von Beethoven), war als Solist noch im letzten Konzert der hier nicht mehr unbekannte Geiger Thibaud. Eine Novität, „Symphonie" op. 20 von Chausson, mundete zwar dem Publikum nicht sonderlich, darf aber trotzdem als eine nicht uninteressante Bekanntschaft angesehen werden. — Von sonstigen künstlerisch gut verlaufenen Konzerten seien die populären Orchesterkonzerte des Grafen Scheremetjew, die Kammermusikabende des Petersburger Streichquartetts, des Kammermusikvereins, die Russischen Symphonie-Konzerte unter Leitung von Tscherepnin und Felix Blumenfeld, die Abende für Musikalische Moderne, Klavierabende von Slivinski, Vera Timanow und Eugen Holiday, ein Liederabend Raimund von Zur Mühlens erwähnt. Bernhard Wendel

STUTTGART: Im achten Abonnementskonzert der Königl. Hofkapelle dirigierte Pohlig Bruckners Fünfte. Zu dieser Erstaufführung waren Musikfreunde von nah und fern herbeigeeilt wie zu einem Musikfest, das denn auch die Grösse des Wiener Meisters aufs neue und von neuer Seite zeigte. Mozarts A-dur Symphonie (K. V. 201) galt als Gedächtnisfeier. Der klassische Verein unter S. de Lange wiederholte Mozarts c-moll Messe, Nagel in Esslingen das Requiem. — Pohlig beschloss den Beethovenzyklus der Symphonieabende mit der achten und neunten Symphonie. Die Fünfte hörten wir dann noch einmal vom Kaimorchester, dazu Bruckners Vierte. Im letzten Abonnementkonzert wurde noch Mozart gefeiert, u. a. mit der bekannten g-moll Symphonie und der Symphonie concertante für Violine und Viola (Wendling und Presuhn). Auch der fünfte Symphonieabend Rückbeils galt Mozart (36. Symphonie und Violinkonzert in G-dur). Vom Schubert-Verein hörten wir Schumanns „Der Rose Pilgerfahrt", Liszts „Glocken des Strassburger

Digitized by Google

Münsters" und Wagners Venusbergmusik, alles unter Rückbeils vortrefflicher Leitung. Der Wagnerabend der Volkskonzerte scheint einen weitern Fortschritt auf dem Weg planvoller Programme zu bezeichnen. Der Tonkünstlerverein, der seltsamerweise die Presse, nach einer unbedeutenden Kontroverse, ausgeschlossen hat, widmete H. Götz ein symphonisches Konzert. Ein hervorragendes Ereignis war die Wiederholung des Tedeums von Berlioz (seit 1903 nicht mehr gehört) im Neuen Singverein unter E. H. Seyffardt; derselbe Abend brachte als Neuheiten Humperdincks Ballade „Die Wallfahrt nach Kevlaar" und Liszts 13. Psalm, alles in glücklicher Ausführung. Unvergesslich wird mir auch der Beethovenabend (mit op. 95, 130) des Joachim-Quartettes bleiben und ebenso der Hugo Wolf-Liederabend, mit dem Lula Mysz-Gmeiner (Friedbergs nicht zu vergessen!) einen ganz unerhörten äussern und künstlerischen Erfolg hatte.

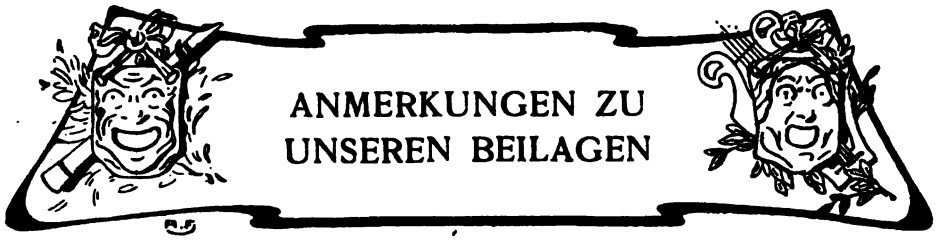
Dr. Karl Grunsky

YOKOHAMA: Im Dezember fand in der Public Hall in Yokohama die teilweise Wiederholung des in Tokio von der Academy of Music veranstalteten Orchester-Konzertes statt. Schon das lange vorher veröffentlichte Programm zeigte, dass hier ein Ereignis bevorstand, und in der Tat, wenn nach der Aufführung unter dem musikliebenden Publikum nur eine Stimme war, dass eine solche Leistung, seit westliche Musik in Japan Eingang fand, nicht gehört wurde, so muss von einem noch höheren Standpunkt aus hier gesagt werden, dass die Japaner mit der Ausführung des vorliegenden Programms einen Fortschritt in musikalischer Beziehung bewiesen haben, der wohl geeignet ist, die Zweifel gewaltig zu vermindern, die an die Einführung deutscher Musik bei unsern japanischen Freunden geknüpft wurden. Referent, der zwölf Jahre von Japan abwesend war, hatte im Jahre 1888 zum letzten Mal in derselben Akademie ein Konzert gehört und ist daher wohl berufen, den Unterschied mit der damaligen Leistung zu bekunden. Sicherheit, musikalischer Ausdruck, musikalisches Verständnis haben bei den Ausführenden erheblich zugenommen, die vereint mit dem Ernst, mit dem jede Nummer absolviert wurde, auf die Hörer einen nachhaltigen Eindruck machten und weitere erhebliche Fortschritte erhoffen lassen. Das Konzert begann mit der Gluckschen Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis" (Schluss v. R. Wagner). Gleich diese erste Nummer gehörte zu den besten Leistungen des Abends, der sich die stilvolle Wiedergabe des Menuetts aus der Mozartschen Es-dur Symphonie und die Serenade von Haydn würdig anschlossen. Eine meisterhafte Leistung war die Orchesterbegleitung zum Mozartschen Es-dur Klavierkonzert, und den Höhepunkt des Abends bildeten Chopin's Trauermarsch und Wagners Vorspiel zum Lohengrin. Lobend seien die vorzüglichen Leistungen der Violinkünstlerin Fräulein Koda und der freundlichst assistierenden Mrs. Payne erwähnt, aber vor allem gilt es, an dieser Stelle der Männer zu gedenken, die die Akademie auf die Stufe gebracht haben, die solche Leistungen ermöglichte, wie wir sie an jenem genussreichen Abend gehört haben. Es sind die Professoren der Akademie A. Junker und H. Heydrich. Unter der anfeuernden und sicheren Leitung des ersteren stand das heute besprochene Konzert, während Herr Heydrich das Mozart-Konzert mit einer selbstgeschriebenen Kadenz vortrug. Nicht allein gilt es hier die Leistungen und Verdienste dieser Künstler zu loben, da sie selbst darin ihren höchsten Lohn finden werden, dass es ihnen vergönnt ist, die herrlichen Werke unserer erhabenen Meister bei den Japanern einzuführen, sondern auch die Hoffnung auszusprechen, dass der grosse Erfolg, den jene Vorführungen den Lehrern und Schülern der Akademie einbrachte, sie zu immer weiteren grossen Leistungen anspornen möge.

Julius Saenger

Wegen Raummangels mussten für das nächste Heft zurückgestellt werden die Berichte: Brünn, Dessau, Freiburg, Genf, Kopenhagen, Lemberg, Posen, Rostock, Stuttgart, Weimar, Würzburg (Oper); Amsterdam, Barmen, Bradford, Brünn, Chemnitz, Dessau, Dortmund, Elberfeld, Freiburg, Genf, Kopenhagen, Lemberg, Linz, Magdeburg, Münster, New York, Pforzheim, Posen, Prag, Rostock, San Francisco, Stettin, Weimar, Würzburg (Konzert).

Digitized by Google



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Dass das vorliegende Heft in seinem Bilderteil wieder gänzlich Liszt gewidmet sein soll, haben wir bereits gemeldet. Als Gegenstück zu Kriehubers Gruppenbild reihen wir hier das Josef Danhausersche „Liszt am Klavier“ (vom Jahre 1840) an. Das vornehme Gemälde, ebenso geistreich im Aufbau, wie packend durch seinen Stimmungsreiz, fesselt uns besonders durch die charakteristische Haltung des Meisters am Klavier („das Haupt ein wenig zurückgeworfen, die Lippen leicht zusammengepresst“, wie sie z. B. George Eliot beschreibt), durch die Ergriffenheit der am Boden kauernden Gräfin d'Agoult und den illustren Zuhörerkreis: Rossini, Paganini, Victor Hugo, George Sand und Dumas. Das Gemälde, ein Nachklang an Liszts Wiener Triumphe 1838—1840, erschien kürzlich in ausgezeichneter Heliogravüre grossen Formates bei der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.

Das folgende Blatt ist die Nachbildung eines im Aachener Suermondt-Museum befindlichen Medaillons aus braunem Gips mit den profilierten Köpfen von Franz Liszt und Rosa von Milde. Das Relief stellt vermutlich eine Erinnerung an das 35. niederrheinische Musikfest in Aachen (1857) dar. Frau von Milde war für die Hofopernsängerin Meyer aus Wien eingetreten und errang mit der Sopranpartie aus dem „Messias“ und der grossen Arie aus dem „Fidelio“ einen ausserordentlichen Erfolg, wie zeitgenössische Kritiken bezeugen. — „Liszt als Dirigent“ ist die Reproduktion eines ungemein feinen Blattes von hohem künstlerischen Reiz. — Die wohlgetroffene Liszt-Büste ist die Schöpfung der Dresdener Bildhauerin Frau Hanna Richter, die uns eine Photographie freundlichst zur Verfügung gestellt hat.

Von den drei Porträts des Meisters auf den nächsten Blättern ist das erste ein Jugendbildnis, nach einer famosen Lithographie von S. Mittag gefertigt; das zweite fesselt unsere Aufmerksamkeit in besonderem Masse, weil wir auf ihm die charakteristischen, ausgearbeiten Klavierhände Liszts, diese idealen Werkzeuge des Klaviertitanen, in aller Deutlichkeit wahrzunehmen vermögen; das Interieur „Liszt in seinem Arbeitszimmer in Weimar“ ist jedem Besucher von Liszts Wohnhaus in Weimar wohlvertraut, da jede Veränderung dieses Raumes in pietätvollster Weise ferngehalten worden ist.

Es folgt das Bild der Mutter Liszts nach dem Original, das der Meister auf seinem Schreibtisch zu stehen hatte.

Hieran schliessen sich die Abbildungen zweier Häuser, die Liszt in verschiedenen Zeiten zum Aufenthalt gedient: der letzten Wohnstätte des Meisters in Wien 1886 im Schottenhof und des Genfer Hauses. Von den auf unserem Bilde bezeichneten drei Fenstern der Wiener Wohnung gehörte das erste links zum Vor-, die beiden andern zum Musikzimmer; die Fenster der Wohnzimmer gehen nach der Rückseite des Hauses. — Das Haus in Genf bewohnte der Meister in den Jahren 1835—36. Es ist das Gebäude in der Mitte, an dem sich eine von Prof. H. Kling errichtete Gedenktafel befindet.

Zum Schluss ein für den Menschen Wagner so ungemein bezeichnender Brief des Bayreuther Meisters in Faksimile an die „liebe Kapellmeisterin“, die Fürstin Sayn-Wittgenstein, datiert Zürich, 16. Januar 1854.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107 I.

Digitized by Google



LISZTS LETZTE WOHNSTÄTTE IN WIEN
(Schottenhof) 1886



FRANZ LISZTS WOHNHAUS
IN GENF 1835—1836 o o
(das Haus in der Mitte)



Digitized by Google

Digitized by Google

Liebe Kapellmeisterin!

Sehen Sie das freundliche Gesicht,
das ich Ihnen mache!
Liszt hat gestern einen bösen Brief
von mir bekommen: Gell weiß, ich
komm' es nicht besser machen.
Obgleich die Nacht zwischen heut'
und gestern nicht die schönste war,
kann ich Ihnen doch einen schönen
guten Tag wünschen, denn ich freue
mich, daß ich Ihnen für so vieles
danken kann: für Ihren Brief,
für Ihre Geschenke, und selbst für
Ihre Darstellung meiner Lithographie,
die ich Ihnen heut' zu schicke.
Ihr so freundliches und rasches
Gedenken macht mir fast Angst:
mein Himmel, solch zartes Lieben
steht doch eigentlich in meiner Bettel-
haftigkeit in einem drolligen Wider-
spruche! Bei solchen Gesinnungen könnte



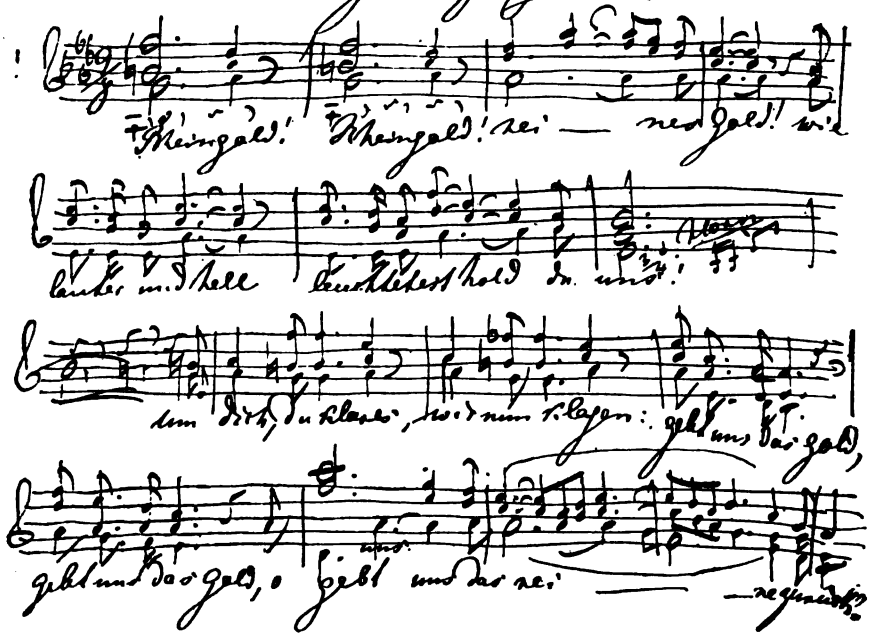
BRIEF RICHARD WAGNERS AN DIE FÜRSTIN SAYN-WITTGENSTEIN o

Digitized by Google
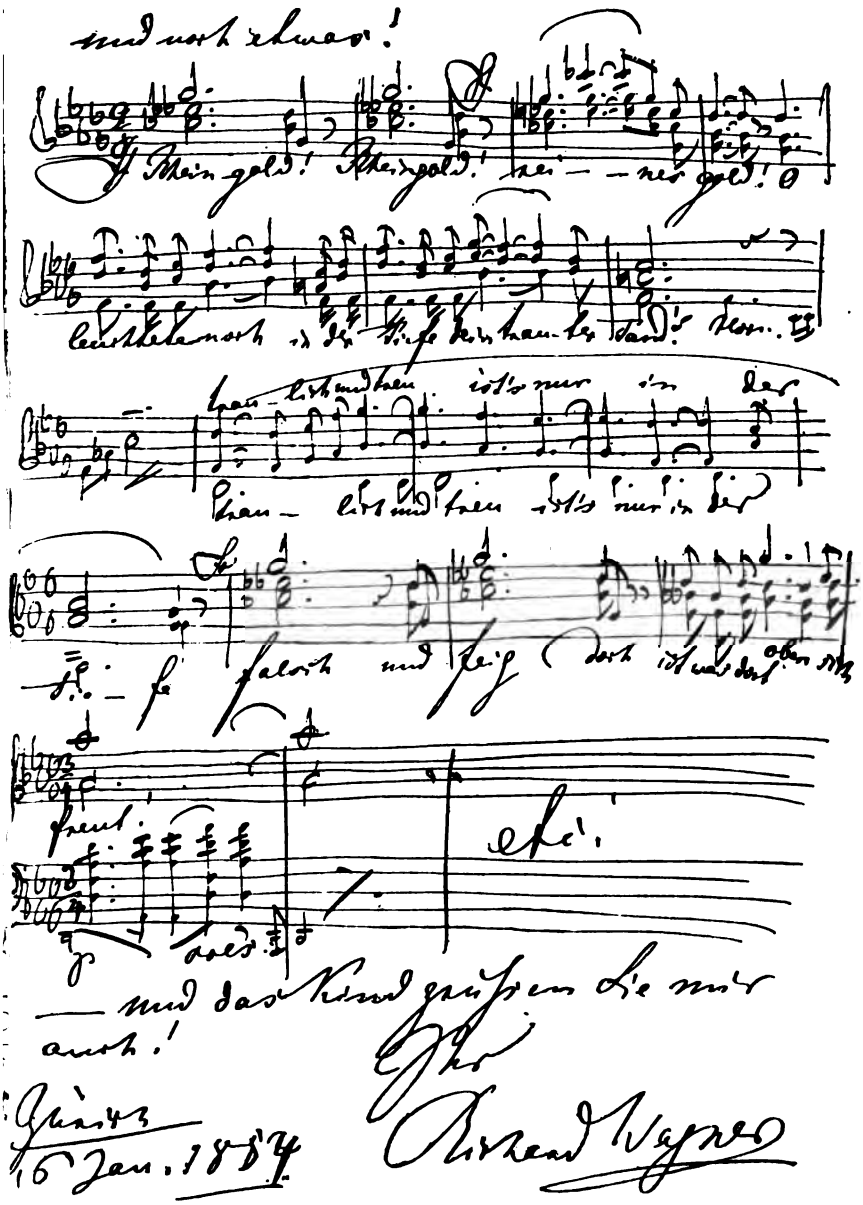
ich mir einbilden, es ginge mir gut!
— Nun, Sie haben mir Dieses
Illusion genommen. Das war doch
nicht viel! Schönen Dank!

Sie opferten der Liebe Alles —
bleiben Sie dabei — : opfern Sie
selbst die Möglichkeit der
Liebe mir auf! Ich danke Ihnen
predigen — glauben Sie mir! —
ich danke! —

Adieu zum Ganzen etwas Musik!



Digitized by Google



sein

en, das

ister

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE MUSIK

Man lobt den Künstler dann erst recht, wenn man über sein Werk sein Lob vergisst.

Lessing

Das Schlechte gewinnt durch die Nachahmung an Ansehen, das Gute verliert dabei — namentlich in der Kunst.

Fr. Nietzsche

V. JAHR 1905/1906 HEFT 15

Erstes Maiheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

Digitized by Google

INHALT

Dr. Albert Schweitzer
Französische und deutsche Orgelbaukunst und Orgelkunst (Schluss)

Knud Harder
Carl Nielsen

Hermann Kesser
Friedrich Hegar
Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Schweiz

Besprechungen (Bücher und Musikalien)
Revue der Revueen
Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau)
Kritik (Oper und Konzert)
Anmerkungen zu unseren Beilagen
Kunstbeilagen
Musikbeilage, Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Digitized by Google



Schluss

So sind wir bei der Fabrikorgel angelangt, der guten braven Fabrikorgel. Was von Kunst an ihr ist, verdanken wir der Aufopferung unserer Orgelbauer, die auch bei diesen herabgesetzten Preisen noch das Beste leisteten, was zu leisten war, und zufrieden waren, wenn sie überhaupt bestehen konnten. Vor dem richtenden Urteil der Geschichte werden sie einst, trotzdem ihre Orgeln nur gute Fabrikorgeln sind, ehrenvoll dastehen; wir aber, die wir über die zu bauenden Orgeln entschieden und wähnten, dass die Kunst von der sich unterbietenden Konkurrenz profitieren könne, werden klein dastehen, weil wir nicht hinreichend begriffen, was wir als Schüler des alten Bach hätten begreifen müssen, dass ein Orgelbauer nur dann ein Künstler sein kann, wenn er als Künstler von einem Künstler gehalten wird. Fehlt ihm dieser Halt, so wird er durch die Macht der Umstände Kaufmann in Kunstgegenständen.

Gewiss gab es auch Ausnahmen. Aber im allgemeinen können wir Organisten es nicht leugnen, dass wir dem Zug der Zeit nach Verbilligung folgten, und dass derjenige oft die Bestellung erhielt, der für denselben Preis ein oder zwei Register, und war es nur ein mageres Aeolinlein, oder ein Druckknöpfchen mehr bot, ohne dass wir uns fragten, ob damit künstlerische Arbeit, d. h. solche, die weder mit Zeit noch Lohn ängstlich zu rechnen braucht, noch möglich ist.

Ein gütiges Schicksal bewahrte zu derselben Zeit Cavaillé-Coll, in diese Bahn gedrängt zu werden. Seine Haupttätigkeit fiel in das letzte Jahrzehnt des Kaiserreiches, wo Geld für kirchliche Zwecke reichlich vorhanden war. Nachher boten ihm Guilmant und Widor, seine künstlerischen Berater, durch ihren Halt eine solche Superiorität, dass er seine Preise nicht nach der Konkurrenz zu richten brauchte. „Ja, der alte Cavaillé," sagte mir unlängst einer unserer sympathischsten Orgelbauer, „wenn bei dem ein Arbeiter drei Wochen an etwas gearbeitet hatte, und es passte ihm nicht ganz, liess er's von vorne anfangen, und wenn's wieder nicht passte, noch einmal. Wer von uns kann das? Wir würden keine drei Monate existieren."

Digitized by Google

Zuletzt zwar ereilte ihn das Schicksal. In den letzten Jahren hatte er mit Zahlungsschwierigkeiten zu kämpfen. Zwar wurde die Firma in dem ehrwürdigen Haus, 15 Avenue du Maine, in dem geschäftigen Viertel der Gare Montparnasse gerettet; Cavaillé aber starb arm, ohne den Seinen etwas zu hinterlassen. Dafür aber singen die Orgeln von St. Sulpice und Notre-Dame seinen Ruhm, so lange noch ein Stein auf dem andern bleibt. Bis einst Paris wie Babel ein Trümmerhaufe ist, werden diejenigen, welche für die zauberhafte Schönheit seiner Orgeln empfänglich sind, beim Verlassen von Notre-Dame und St. Sulpice mit Ergriffenheit desjenigen gedenken, der es wagte, der Zeit trotzend, rein Künstler zu bleiben.

Cavaillé-Coll war sich bewusst, in der Barckerlade, die er zum ersten Male in der Basilikakirche zu St. Denis anwendete, das Ideal der Übertragung der Taste zur Pfeife gefunden zu haben. An Ressourcen begnügte er sich mit Koppeln und den Appels der Mixturen und Zungen. Für grosse Orgeln gab er eine einfache Reihe freier Kombinationen, so schon auf der Orgel zu St. Sulpice und auf der zu Notre-Dame, zu. Alle in dieser Richtung weitergehenden Bestrebungen interessierten ihn nicht: seine ganzen Erfindungen und Anstrengungen waren auf die Vervollkommnung der Intonation und der Ansprache gerichtet, also gerade auf das, was beim deutschen Orgelbau zurücktreten musste.

In der Klangstärke, die er dem einzelnen Register gab, blieb er konservativ. Er konstruierte zwar Hochdruckzungen (trompettes en chamade) für Schwellwerke; für die anderen Register suchte er nur die Tonschönheit. Auch seine Flöten, nicht nur seine Prinzipale und Gamben, sind von wunderbarer Schönheit. Vielleicht fehlt ihnen die Mannigfaltigkeit, die einzelne deutsche Orgelbauer in der Flötenfamilie erreicht haben.

Um sich den Unterschied zwischen französischer und deutscher Orgel zu vergegenwärtigen, ziehe man auf beiden alle Grundstimmen 16, 8, 4, 2 auf allen Manualen. Auf der deutschen Orgel wirkt das Ensemble sehr oft hart, zuweilen unausstehlich. Ich kenne moderne Orgeln, auf denen sogar die sämtlichen achtfüssigen Grundstimmen des I. Manuals nicht eine erträgliche Wirkung hervorbringen. Von unseren Doppelflöten lasst uns schweigen. Ein Orgelbauer gestand mir, dass ihm vor den Doppelflöten, die man ihm zu bauen auferlegt, graute, und ich selbst höre in gewissen Orgeln die Doppelflöte deutlich noch im vollen Werk!

Nun bilden aber die sämtlichen Grundstimmen die Grundlage des vollen Werks. Wenn nun die Grundlage keine schöne Toneinheit ist, was soll aus dem vollen Werk werden?

Ganz anders bei Cavaillé. Die Grundstimmen werden im Hinblick auf die Toneinheit, die sie bilden sollen, intoniert. Sowohl die jedes Manuals für sich als die vereinigten bilden ein ausgeglichenes harmonisches

Digitized by Google

Ganzes, und zwar so, dass in dem Ganzen die Individualitäten der drei Klaviere voll zur Geltung kommen. Die Grundstimmen des Hauptwerks geben die Grundierung ab. Sie sind unverhältnismässig weich, aber in einem vollendet gesunden Ton gehalten; die des II. Klaviers bringen gewissermassen die Helligkeit hinein; die des III. liefern die Intensität. Die Intonation auf dem Schwellwerk ist viel intensiver als auf dem Hauptwerk. Bei uns merkt man bei voll gezogenen Grundstimmen die Ankoppelung des dritten Werks nicht. Bei Cavaillé hingegen ist es, als ob mit jenem Augenblicke Licht, weissleuchtendes Licht, in die Grundstimmenmasse hereinflutete.

Dabei keine Härte, auch nicht in den obersten Lagen. Weil sie für solche Orgeln gedacht sind, wirken französische Kompositionen auf unseren Orgeln unerträglich. „Wie kann Widor solche gehaltenen Dissonanzen schreiben!“ sagte mir einst ein Berliner Organist, dem ich sehr viel verdanke. Wirklich waren sie auf der betreffenden Orgel unausstehlich, eine Qual . . . aber nicht auf St. Sulpice!

Um dies zu vermeiden, nehme ich für französische Kompositionen auf deutschen Orgeln nur die Hälfte der Grundstimmen, fast keine 4 und 2 Füsse auf dem ersten Klavier, wegen der oberen Lage. Ich ziehe im Prinzip nur so viel Grundstimmen auf dem I. und II. Klavier, dass die dazu gekoppelten vollzähligen Grundstimmen des III. noch deutlich bemerkbar werden und der Schwellkasten auf die Grundstimmenmasse wirkt. Erst wenn man dies beobachtet, bringt man César Franck, Widor, Guilmant, Saint-Saëns, Gigout und die anderen auf unseren Orgeln so zu Gehör, wie sie sich auf den ihren anhörten und anhören.

Unsere nicht auf das Ensemble gerichtete Intonierung der Grundstimmen hat nun zur Folge, dass die Mixturen sich damit nicht vermischen, sondern nur „stark“ machen, wozu ihre eigene überkräftige Intonation noch das Ihrige beiträgt. Wenn man eine moderne Orgel hört, sieht man immer den Grundstimmen- und den Mixturenstrom sich unvermischt einherwälzen, während die Bestimmung der Mixturen doch diese ist, in der Grundstimmenklangfarbe aufzugehen, sie lichtreich und durchsichtig, d. h. für das polyphone Spiel geeignet zu machen.

Auf unseren Orgeln ist es aber einfach unmöglich, eine Fuge und ein Präludium von Bach mit Grundstimmen und Mixturen, welch letztere bald hinzu-, bald abtreten, zu spielen, und die Peripetien durch die An- und Abkoppelungen der Manuale oder durch Manualwechsel hervortreten zu lassen, d. h. sie als architektonische lebenerfüllte Gebilde der Musik erstehen zu lassen. Auf Cavaillé's Orgel ist dies möglich, weil alles auf den schönen Zusammenklang von Grundstimmen und Mixturen eingerichtet ist. Darum spielen die französischen Organisten die Bachschen Fugen in

Digitized by Google

manchem einfacher, klarer und sachgemässer als wir: ihre Orgel steht der Bachschen näher als die unsrige.

Wir aber müssen die Bachsche Fuge unserer Orgel anpassen. Unsere „Auffassungen" entspringen z. T. nur der Not, was nicht hindert, dass diese „Auffassungen" von den meisten als ein künstlerischer Fortschritt angesehen werden. Weil wir sie nicht so einfach spielen können, wie sie gedacht ist, registrieren wir sie und behandeln sie orchestral. Wir giessen sie in eine neue Form, bringen Steigerungen und Diminuendi an, wo keine im Fugenplan vorgesehen sind, weil wir die von Bach gedachte klare und gesättigte Klangfarbe auf unserer Orgel nicht produzieren können.

Und zuletzt hilft doch alles nichts, denn auf unseren Orgeln hört man nur Diskant und Bass: die Figuren der Mittelstimmen darauf zu verfolgen, ist unmöglich. Von den Geschmacklosigkeiten, die beim Registrieren passieren, will ich nicht reden. Ich habe einmal das Thema der grossen g-moll Fuge mit den Flöten des III. Klaviers intonieren hören, worauf dann die ganze Fuge fischleibartig anwuchs. Aber geschmacklos oder geschmackvoll registriert: es bleibt die so gespielte Fuge unwahr und unnatürlich, als wollte man Dürersche Stiche in kolorierter Kreidezeichnung herausgeben, damit sie „wirken".[1])

Ich sehe heute noch das überraschte Gesicht einer unserer berufensten und bekanntesten Bachsängerinnen, als sie unlängst auf der Orgel zu St. Sulpice unter Widor's Händen die g-moll Phantasie in ihrer einfachen tongesättigten durchsichtigen Form erstehen sah.

Zurück zu den von Bach verlangten polyphonen, nicht orchestralen Orgeln! Feinere Grundstimmen! Harmonische Einheit der Grundstimmen! Weg mit unseren wenigen schreienden Mixturen! Viele und weiche Mixturen!

Wo ist auf unseren Orgeln die Mixturenfamilie auf einem Manual auch nur einigermassen vollständig vertreten? Unsere II. und III. Klaviere waren lange Zeit von Mixturen entblösst. Langsam kommt man dazu, ihnen auch auf kleinen Orgeln wieder eine Mixtur zuzugestehen. Aber wie lange wird es dauern, bis die richtige Mixturenproportion auf allen Klavieren erreicht ist, bis es zum Dogma erhoben ist, dass eine Orgel desto wahrer, schöner und reicher ist, je mehr schöne feine Mixturen sie hat, dass sie überhaupt davon nie zuviel haben kann, und dass auch unsere Schwellkastenklaviere damit geladen sein müssen? Denn die Bachsche Fuge verlangt Homogenität der Klangfarbe auf allen drei Klavieren! Sie ist einfarbig gedacht, wie der Kupferstich.

[1]) Auch unser moderner Flügel passt nicht für Bachsche Musik. Diese Erkenntnis beginnt sich allenthalben zu regen. Siehe darüber: Wanda Landowska: Sur l'interprétation des œuvres de Clavecin de J. S. Bach, Mercure de France 1905.

Digitized by Google

Das ist aber wieder eine Geldfrage. Eine Orgel mit den richtigen Mixturen von 40 Stimmen steht sich mindestens ebenso teuer als unsere heutigen Orgeln mit 50 Stimmen, wenn nicht teurer. Aber es kommt sicher eine Zeit, wo wir wieder nicht auf die Zahl, sondern auf den klanglichen Reichtum der Stimmen sehen, wo wir die richtige teurere Orgel von 40 Stimmen der falschen von 50 vorziehen werden und auf unsere Instrumente, bei denen einige wenige brutale Mixturen gegen den formlosen Gigantenleib unserer Grundstimmen in unaufgelöstem Widerstreit liegen, als auf etwas Überwundenes zurückblicken werden.

Dann, nicht eher, ist auch die Pedalfrage gelöst. Unsere Pedale sind zu stark und zugleich zu schwach, weil der Ton uncharakteristisch und undeutlich ist. Wenn man ein Pedalsolo auf einer unserer Orgeln hört, meint man, es wälze sich ein Drachenleib aus dem Hintergrunde der Kirche in wilden schwerfälligen Windungen heraus. Setzt dagegen das Manual zum Pedal ein, so fragt man sich alsbald: wo ist denn das Pedal? Unsere volle Orgel ruht auf tönernen Füssen, denn im Vergleich zum vollen Werk unserer gekoppelten Manuale sind unsere Pedale dann doch immer wieder schwach, besonders da dann unsere gierigen Manualgrundstimmen, da sie schneller zuschnappen als die bedächtigen grossen sechszehnfüssigen Holztiere ihnen den Wind wegfressen.

Die Sättigung des Pedals mit schönen Mixturen ist die einzige Lösung der Pedalfrage für das volle Werk. Nun finden sich aber auf unsern Pedalen fast keine Mixturen. Auch die Vierfüsse fehlen durchschnittlich. Und die ein oder zwei Mixturen, die sich eventuell darauf befinden, sind unbrauchbar, weil sie sich nicht mit der Grundstimmenmasse vermischen, sondern in unaufgelöstem Zwiespalt mit ihr die Figuren nur undeutlich machen, manchmal geradezu akustisch entstellen. Andererseits sind wir in der Steigerung des Tonvolumens unserer Pedalgrundstimmen schon weit jenseits der Grenze des künstlerisch Erlaubten. Man höre einmal die F-dur Toccata auf unseren Orgeln. Wer kann dieses Hervorkollern der übermässigen Töne schön finden? Wer darin die wunderbare Bachsche Linie heraushören?

Nicht übermässig starke, sondern tonreiche, tonintensive, biegsame, sich auch bei gekoppelten Grundstimmen und Mixturen aller Klaviere wie von selbst durchsetzende Pedale müssen wir bauen. Das heisst: nicht übermässig starke und nicht übermässig viele Grundstimmen 16″ und 8″, aber fast genau so viel schön und weich intonierte Mixturen. Ein solches Pedal ist nie zu schwach und nie zu stark und besonders: es verdunkelt und verdeckt die Mittelstimmen des Manuals nicht.

Diese Erkenntnis, dass wir wieder zu den vielen und schönen Mixturen zurückkehren müssen, brach sich bei Cavaillé-Coll in der letzten

Digitized by Google

Periode seines Schaffens immer mehr Bahn. Sein Schüler Mutin, der das Haus jetzt leitet, wandelt in des Meisters Bahnen und verwirklicht die Erkenntnis. Ich werde den Augenblick nie vergessen, wo ich zum ersten Male verwirklicht hörte, was ich erträumte: ein ideales Pedal. Es war auf der Musterorgel, die Cavaillé's Atelier ziert, einem mixturenreichen Werk von etwa 70 Stimmen. Auf dem Pedal sind alle Mixturen ohne Ausnahme, auch die Septime, vertreten. Ich spielte Bachs a-moll Fuge mit gekoppelten Klavieren, alle 8, 4 und 2 Grundstimmen und Mixturen gezogen. Die Linien der Pedalfiguren standen einem ohne jede Aufdringlichkeit, aber mit intensiver Plastik, vor Augen. „Spielen Sie sie noch einmal," sagte Mutin, „ohne Mixturen." Als ich die Pedalmixturen einstossen wollte: „Halt," sagte er, „die bleiben." Und dasselbe Pedal, das vorher für das volle Werk ohne Zungen überaus stark genug gewesen war . . . war für die neue Registrierung, obwohl unverändert, nicht zu stark. Zuletzt gebrauchte ich dasselbe volle Pedal und beliess auf den Klavieren nur die Prinzipale 8 und 4 . . . und es war auch nicht zu stark . . . Da war mir zumut wie einem, der einen Blick in die Zukunft tun durfte, und ich stieg von der Bank herunter, nun innerlich ganz überzeugt, dass die Zeit der „tonstarken" Orgel im Vergehen ist und die Zeit der „tonreichen" Orgel, der Orgel Bachs, der in neuer Glorie erstehenden alten Orgel heraufzieht.

Eine tonreiche Orgel setzt voraus, dass die Wellen der einzelnen Töne unvermischt, ohne sich gewissermassen in einander zu legen, zum Ohr des Hörers kommen, und sich erst dort als selbständige Persönlichkeiten zu der künstlerischen Einheit in der reichsten Mannigfaltigkeit verbinden. Schon Cavaillé hatte den Phänomenen der „entrainements harmoniques" seine Aufmerksamkeit zugewandt und auf Mittel gesonnen, zu verhindern, dass im vollen Werk eine Pfeife dieselben Töne anderer Pfeifen frisst, wie die magern Kühe Pharaos die fetten frassen, sodass wir im vollen Werk einer Orgel von 50 Stimmen tatsächlich nur 25 hören, wobei die andern nur bis zu einem gewissen Grade verstärken, nicht bereichern, weil sie als Individualitäten physikalisch nicht mehr existieren.

Mutin hat diese Versuche zu einem gewissen praktischen Abschluss gebracht und verwertet sie auf allen Orgeln. Pfeifen mit minimal differenzierten Mensuren entrainieren sich nie gegenseitig, sondern jede besteht als Persönlichkeit, auch in der grössten Tonmasse. Sind die Durchmesser gleich, oder ist die Verschiedenheit grösser, so ist das Entrainement im Bereiche der Möglichkeit. Bei der Aufstellung einer Disposition sieht also Mutin-Cavaillé darauf, dass die reichste minimale Differenzierung der Mensuren durchgeführt wird.

Befriedigt nun aber die Ansprache unserer Orgel? Ja . . . wenn

Digitized by Google

man rasches Eintreten des Tones mit gutem Ansprechen identisch setzt. Und dann nicht einmal. Man führe einmal rapide Triller in der unteren Lage des Manuals aus, und schnelle Passagen mit den Sechzehnfüssen auf dem Pedal!

Aber schnelles Eintreten des Tones ist noch kein gutes Ansprechen, denn Ansprechen heisst eben An-Sprechen: dass der Ton von der Pfeife richtig angesetzt und gewissermassen artikuliert wird. Auf unsern Orgeln poltert der Ton oft heraus; er wird nicht angesetzt. Eine richtige Bindung zwischen den einzelnen Tönen ist dabei unmöglich. Bei genauem Hören erfasst man immer einen Zwischenraum zwischen beiden oder, im Gegenteil, sie klingen einen kleinen Bruchteil einer Sekunde zusammen. Sie legen sich nicht lebendig aneinander, sondern rollen einander nach wie Kugeln. Die Orgel ist ein idealer Chor, dem nur die Worte versagt sind. Ist es da zu begreifen, dass zuweilen so geringer Wert auf eine künstlerische Ansprache der Stimmen gelegt wird?

Auch hier ist, wie mir scheint, Cavaillé's Schüler Mutin auf dem richtigen Weg. Er geht von der Beobachtung aus, dass ein Holzbläser seinem Instrument in den verschiedenen Lagen verschiedenen Wind mitteilt. Unten viel, aber mit vorsichtigem Druck, in der Mitte mittelstark, aber an Quantität weniger als unten, oben sehr wenig, aber sehr intensiven Wind; das Quantum also jedesmal im umgekehrten Verhältnis zur Intensität. Wenn nun der Tonumfang eines Blasinstruments im Verhältnis zu dem eines Orgelregisters sehr klein ist, und doch die Winddifferenzierung zur richtigen Ansprache erfordert, wieviel mehr ein Orgelregister! Also wird die Lade des Registers in drei oder vier Teile geteilt und jede Einzel-Teillade bekommt den Winddruck und die Windzufuhr, die für jene Lage die ideale Ansprache ermöglichen. Die grosse Musterorgel im Atelier von Cavaillé-Mutin arbeitet mit dreigeteilten Windladen, die mit Wind von differenziertem Druck gespeist werden. Natürlich ist der Bau viel komplizierter, und die Kosten erhöhen sich bedeutend. Aber man höre den Erfolg! Ein solches Register ist drei andere wert, davon nicht zu reden, dass nun auch bei vollem Werk die unteren Lagen ihren richtigen Wind bekommen. Man höre einmal die Mittelstimmen einer Bachschen Fuge bei so gebauten Registern! Es geht kein Ton, kein einziger Ton verloren, da er von einer andern Individualität als oben und unten ist. Ich stehe nicht an, diese Orgel im Atelier Mutin's, von der sich der Erbauer nicht zu trennen vermag, für die technisch und künstlerisch vollendetste zu erklären, die vielleicht je gebaut worden ist. Sie stellt das Instrument dar, das zu Bachs Werken passt, sofern es die Forderungen verwirklicht, die seine Orgelmusik für die ideale Orgel aufstellt.

Und die Zungen? Sie befriedigen weder auf deutschen noch auf

Digitized by Google

französischen Orgeln, da sie auf beiden zu stark dominieren. Als ich Widor gelegentlich sagte, dass ich die niederschmetternde Wucht der sonst so prächtig gearbeiteten französischen Zungen für einen künstlerischen Nachteil hielte, gestand er mir, dass er dieselbe Überlegung schon seit Jahren mit sich herumtrage und der Ansicht sei, dass wir dazu zurückkehren müssten, Zungen zu bauen, die das volle Werk nicht beherrschen, sondern sich der Grundstimmen- und Mixturenklangfarbe einpassen und sie gewissermassen nur vergolden. Gigout vertritt dieselbe Ansicht. Aber welche Arbeit und Mühe, schöne, weiche und dabei gut ansprechende Zungen zu bauen!

Wenn wir sie einmal haben, ist auch die Frage gelöst, ob man Bach mit Zungen spielen darf. Mit unsern sicher nicht. Aber es scheint mir sicher, dass er bei seiner Pedalzusammensetzung auf seine acht- und vierfüssigen Zungen angewiesen war. Und wer wollte leugnen, dass ein Pedal mit feinen Zungen, die zu den Mixturen hinzutreten, nicht geradezu ideal sein muss? Man vergesse aber die Vierfüsse nicht. Flöte 4, Prinzipal 4 und Trompete 4, nicht grob intoniert, sollten auf keinem einigermassen vollständigen Pedal fehlen. Keine Koppel kann sie für das volle Werk ersetzen. Ohne sie wälzt sich die Pedalfigur am Boden, statt aufrecht in der Reihe der Stimmen einherzugehen.

Und dies alles ist eine Geldfrage! Bei den heutigen Preisen können die künstlerischen technischen Probleme, die zusammen das Problem der tonreichen, d. h. der tonschönen Orgel ausmachen, nicht in den Vordergrund gestellt werden, sondern es heisst, für möglichst wenig Geld möglichst viel Register zu bieten und manchmal gegen die bessere Überzeugung den Leuten liefern, was sie wollen und nicht, was nach der künstlerischen Erfahrung des Erbauers das Beste ist: fürs Auge, nicht für das Ohr bauen! Unnötiges an Stelle des Nötigen.

Wenn man die geniale Erfindungsgabe unserer deutschen Orgelbauer, die in den letzten zehn Jahren fast nur auf Verbilligung ausging und ausgehen musste, auf die rein künstlerischen Fragen losliesse! Das kommt aber erst, wenn wir nicht mehr gedankenlos auf die Zahl der Register sehen, und uns darein finden, dass die Preise gut um ein Drittel in die Höhe gehen! Bis dahin leben wir in der Periode der guten Fabrikorgel.

Wer kann denn bei diesen Preisen nur prima Material haben? Wie ist eine künstlerische Intonation dabei möglich? Ein Intonieren nach dem Lokal, in künstlerischer Gewissenhaftigkeit, d. h. viermal so langsam als jetzt, wo man ängstlich die Spesen für jeden Tag des Intonateurs ausrechnen muss, und wo schon der Versuch, künstlerisch zu intonieren, allen Gewinn verschlingen würde.

Digitized by Google

Die guten Intonateure sollten wie Minister bezahlt sein und in dem Range der Künstler so stehen, dass ein künstlerischer Intonateur gleich sechs Durchschnittsvirtuosen geachtet würde, da ein halbes Dutzend der letzteren leichter zu finden ist als ein künstlerischer Intonateur. Von den Ministern hat die Nachwelt nur die Folgen der Fehler, die sie gemacht haben, zu tragen; von den Virtuosen behält sie vielleicht den Namen; von den Intonateuren aber das Werk, so, wie es aus ihrer Hand hervorgegangen ist, dass sich Generation auf Generation daran erbaut.

Wo soll der Orgelbauer bei den heutigen Preisen die Mittel zu Versuchen nehmen, ohne die es keinen Fortschritt gibt? Man sagt, dass wir im Begriff sind, ein reiches Land zu werden. An unsern Orgeln wird man das dereinst nicht sehen, denn das frühere arme Deutschland baute sie reicher.

Man täusche sich nicht! Wie die Orgeln, so die Organisten. Kein Instrument übt einen solchen Einfluss auf die Künstler aus. Vollkommene Orgeln erziehen Organisten zur Vollkommenheit; unvollkommene erziehen sie zur Unvollkommenheit. Dagegen hilft kein Talent und kein Genie. Die Orgelkunst ist immer das Produkt der Orgelbaukunst. Ohne die in ihrer Art vollendete Orgelbaukunst seiner Zeit wäre die Bachsche Orgelkunst nie entstanden.

So ist auch die heutige französische Orgelschule ein Produkt des vollendeten Orgelbaues. Wir sind in Deutschland an Talenten unbedingt reicher. Aber einen Kreis von so ausserordentlichen Meistern, wie er in Frankreich in den Namen Guilmant, Saint-Saëns, Widor, Gigout und Vierne charakterisiert ist, besitzen wir nicht.

Der französische Organist unterscheidet sich vom deutschen durch die Einfachheit des Spiels. Das Virtuosenhafte, das bei uns zum bedeutenden Organisten gehört, existiert dort weniger. Erstrebt wird vor allem die ruhige Plastik, die das Tongebilde in seiner ganzen Grösse vor dem Hörer erstehen lässt. Es kommt mir vor, als sässe der französische Organist sogar ruhiger auf seiner Orgelbank als wir. Bei allen findet man absolute Präzision des Niederdrückens und des Aufsteigenlassens der Taste, konsequente Bindung und eine klare, natürliche Phrasierung. Es gibt bei uns gewiss viele Organisten, die diese Eigenschaften in demselben Masse besitzen, aber in Frankreich sind sie eben Produkt der Schule. Jeder, auch der sonst Mittelmässige besitzt sie, während es bei uns hervorragende Spieler gibt, die z. B. die absolute Präzision nicht besitzen, bei denen Hände und Pedal nicht mathematisch genau miteinander gehen, wodurch die übrigen Eigenschaften ihres Spiels für den Hörer, der „hört", beeinträchtigt werden. Allerdings ist es auf unsern Orgeln auch schwerer,

Digitized by Google

absolut präzis zu spielen, als auf den französischen mit ihrer Kraftübersetzung. Was ich an den französischen Organisten immer besonders bewundre, ist die Ruhe und Unfehlbarkeit des Pedalspiels.

Ich kann meine Empfindung nicht besser ausdrücken als wenn ich sage: der französische Organist spielt objektiver, der deutsche persönlicher. Dies auch liegt wieder an der Schule. Wir haben keine, sondern ein jeder geht seinen eigenen Weg. So viel Organisten, so viel Auffassungen. Das ist bis zu einem gewissen Grade ein Vorteil, den wir vor den Franzosen haben. Ich erfreue mich oft an der individuellen Lebhaftigkeit deutscher Organisten, wenn sie geschmackvoll ist. Andererseits aber gehen wir viel zu weit und bringen aus lauter „Persönlichkeit" im Spiel und in der Komposition die Leidenschaftlichkeit auf die Orgel, die natürliche Menschenleidenschaftlichkeit, nicht die wunderbar verklärte objektive Leidenschaftlichkeit der letzten grossen Präludien und Fugen Bachs, und entstellen die Werke unseres grossen Meisters, indem wir sie durch unsere Menschenleidenschaftlichkeit lebendig machen wollen. Die Orgel selbst soll reden. Der Organist und seine Auffassung sollen dahinter verschwinden, „s'effacer", wie man auf französisch sagt. Er ist, mit allen seinen Gedanken, zu klein für die sich schon im äusseren Anblick bekundende, ruhende Majestät des Instruments, das, wie uns Bach lehrt, alle Gefühle in Verklärung darstellt.

Vielleicht gehen die Franzosen ihrerseits in der Objektivität des Spieles zuweilen zu weit. Aber die Ruhe und Grösse, die darin liegt, ist so wohltuend, dass man das Zurücktreten jedes ausgesprochen persönlichen Gefühls nicht wahrnimmt. „Orgelspielen," sagte mir Widor einmal auf der Orgelbank zu Notre-Dame, als die Strahlen der untergehenden Sonne in verklärter Ruhe das dämmerige Schiff durchzogen, „heisst einen mit dem Schauen der Ewigkeit erfüllten Willen manifestieren. Aller Orgelunterricht, der technische und der künstlerische, geht nur darauf aus, einen Menschen zu dieser höheren reinen Willensmanifestation zu erziehen. Dieser Wille des Organisten, der sich in der Orgel objektiviert, soll den Hörer überwältigen. Wer den grossen konzentrierten Willen nicht in ein Bachsches Fugenthema hineinlegen kann, dass auch der gedankenlose Hörer sich ihm nicht entziehen kann, sondern nach dem zweiten Takt eben auffassen und begreifen muss, ob er will oder nicht, und nun die ganze Fuge hört und zugleich sieht: wer über diesen konzentrierten, mitteilungskräftigen, ruhigen Willen nicht verfügt, kann zwar dennoch ein grosser Künstler sein, ist aber kein geborener Organist. Er hat sich eben im Instrument geirrt, da die Orgel die Objektivierung des Geistes zum ewigen, unendlichen Geist darstellt, und ihrem Wesen und ihrem Ort entfremdet wird, sobald sie nur Ausdruck des subjektiven Geistes ist."

Guilmant's Spiel liegt dieselbe Auffassung vom Wesen der Orgel zu-

Digitized by Google

grunde, nur dass bei ihm die Objektivität durch ein gewisses lyrisches Empfinden eigentümlich und interessant belebt wird.

Man kann sagen, dass in der französischen Orgelkunst das Empfinden für Architektur, das gewissermassen das Grundelement jeder französischen Kunst ist, zutage tritt. Darum hat auch der Schwellkasten eine ganz andere Bedeutung als bei uns. Er dient nicht dem „Gefühlsausdruck", sondern der architektonischen Linie. Darum sind die Schwellkastenklaviere bedeutend, dass man mit der in ihnen eingeschlossenen Klangmasse den Grundstimmenton der ganzen Orgel noch modellieren kann. „Derjenige," sagt Gigout seinen Schülern, „behandelt den Schwellkasten recht, bei dem der Hörer nicht ahnt, dass überhaupt ein Schwellkasten in Funktion tritt, sondern nur das unmerkliche An- und Abschwellen als notwendig empfindet." Dasselbe Prinzip bringt Guilmant seinen Schülern bei.

Das Grosszügige und Einfache in der Schwellkastenbehandlung tritt in der französischen Orgelkunst immer klarer zutage. Bei César Franck und in den älteren Kompositionen von Saint-Saëns findet sich noch die kleine, häufige Benutzung des Schwellkastens, wo dieses Mittel gewissermassen einen Ersatz für den der Orgel fehlenden Gefühlsausdruck ist, d. h. die Schwellkastenbehandlung, die bei uns noch vorwiegt. Immer mehr aber setzt sich in der Folge die einfache, sparsame, nur auf die grosse Linie ausgehende Schwellkastenbenutzung durch, wie sie dann in den letzten Werken von Guilmant und Widor triumphiert. Ihren Schülern, und nicht weniger denen Gigout's ist sie in Fleisch und Blut übergegangen. Man lese die erste Orgelsymphonie Vierne's daraufhin durch und vergleiche damit die Angaben in unseren modernen Orgelkompositionen. Unschwer wird man dann von dem Vorurteil abkommen, als ob die Franzosen mit dem Schwellkasten Effekthascherei trieben und eingestehen, dass wir gerade hierin von ihnen lernen können.

Aber wann werden wir solche richtigen Schwellkasten haben? Es ist noch nicht so lange her, dass bei uns bedeutende Organisten den Grundsatz vertraten, dass eine kleine Orgel keinen Schwellkasten brauche, ebensowenig wie es nötig sei, bei solchen Orgeln das Pedal bis zum F zu führen. Aber Schwellkasten und vollständiges Pedal gehören eben zum Wesen der Orgel, wie die vier Füsse zum Pferd. Lieber zwei oder drei Register weniger, denn mit einem richtigen Schwellkasten kann man aus jedem Register zwei machen. Gerade bei den kleinen Orgeln treten gewisse Vorzüge der französischen Instrumente ungleich stärker hervor als bei den grossen.

Auch im Registrieren sind die Franzosen einfacher als wir. In einer deutschen Orgelkomposition steht fast doppelt so viel Registerwechsel vorgeschrieben als in einer französischen. Ein Meister der geistreichen Re-

Digitized by Google

gistrierung ist Saint-Saëns. Guilmant registriert äusserst geschickt und geschmackvoll. Widor verzichtet fast, und dies je mehr und mehr, auf Registrierung. „Ich kann das Registrieren als Registerwechsel, rein auf Veränderung der Klangfarbe berechnet, nicht mehr gut begreifen", sagte er mir einst, „und empfinde nur diejenige Veränderung in der Klangfarbe als richtig, die durch eine Peripetie des Stückes unbedingt gefordert ist. Je einfacher wir registrieren, desto näher kommen wir Bach". In dem ersten Stück seiner Symphonie Romane besteht alles Registrieren, zehn Seiten lang, nur darin, dass Mixturen und Zungen zu den gekoppelten Grundstimmen zu- und wegtreten. Freilich darf man nicht vergessen, dass der französische Schwellkasten in seiner Wirkung auf die Gesamtorgel vieles ermöglicht, was wir auf unseren Orgeln nur durch Registrieren ausführen können.

Bei genauem Zusehen entdeckt man eigentlich zwei französische Schulen: eine altfranzösische, von deutscher Kunst direkt nicht beeinflusste, und eine jüngere, die deutschen Einfluss aufweist. Zur spezifisch französischen würde ich in der älteren Generation Boëly (gest. 1858), Chauvet und César Franck zählen. Die jüngere Generation wird etwa durch Saint-Saëns und Gigout repräsentiert. Auch Gabriel Pierné und der leider so früh verstorbene Boëllmann (geb. zu Ensisheim 1862, gest. als Organist von St. Vincent de Paul zu Paris 1897) gehörten hierher.[1])

Diese ältere Schule musste erst mühsam nach einem Orgelstil ringen, ohne ihn, in ihren älteren Vertretern, jemals ganz zu erreichen. César Francks und Saint-Saëns' Werke[2]) sind Improvisationen genialer Musiker auf der Orgel, nicht so sehr Orgelwerke, wenn auch bei den späteren Werken von César Franck der Inhalt die Form übersehen lässt. Boëllmann's Kompositionen sind interessante Jugendversuche, die sicher zu etwas Bedeutendem geführt hätten.

[1]) Boëly's und Chauvet's Werke haben kaum bleibende Bedeutung; César Franck's Anfängerkompositionen (6 Pièces d'Orgue. Bei Durand) auch nicht. Aber seine Trois Pièces pour Grand-Orgue und seine „Chorals" betitelten Grossen Phantasieen werden als etwas Einzigartiges bestehen (Ed. Durand). Unter Boëllmann's Kompositionen führe ich an: Douze Pièces en Recueil. 2e Suite; Fantaisie (Leduc); Suite gothique; Fantaisie dialoguée (Orgel und Orchester; für Orgel allein von Eug. Gigout arrangiert) (Durand). Gabriel Pierné: Trois Pièces pour Orgue (Durand).

[2]) Von Saint-Saëns seien erwähnt: Trois Rhapsodies sur des Cantiques Bretons (op. 7. Ed. Durand), von denen die erste und die dritte wirklich Wunderwerke sind, die noch dazu den in diesem Fall seltenen Vorzug haben, dem Hörer alsbald zu gefallen. Trois Préludes et Fugues pour Orgue (op. 99. Durand); Fantaisie pour Grand-Orgue (op. 101. Durand). Die beiden letzten Opera sind geistreich und gehaltvoll, dürften aber als Orgelstil nicht voll befriedigen.

Digitized by Google

Gigout[1]) steht in dieser Schule für sich. Er ist der Klassiker, der zum reinen Orgelstil durchgedrungen ist. Er hat etwas Händelsche Art an sich. Sein Einfluss als Lehrer ist ganz hervorragend und sein Spiel wunderbar.

Diese spezifisch französische Schule kultiviert die Improvisation, zwar nicht so, wie der alte Organist von Notre-Dame — sein Name möge der Nachwelt nicht aufbewahrt werden — der sich rühmte, auf seiner Orgel nie etwas nach Noten gespielt zu haben, aber doch so, dass sie einen ganz besonderen Wert darauf legt. Man würdigt Saint-Saëns erst, wenn man ihn zu St. Séverin hat improvisieren hören, wo er zuweilen den geistreichen Périlhou ersetzt. Auch Gigout's Stärke liegt eigentlich vor allem auf diesem Gebiete.

Guilmant improvisiert gern. Widor nicht so sehr, „nur wenn er sich gedrungen fühlt, etwas zu sagen". Vierne's Improvisationen zu Notre-Dame zeichnen sich durch ihre Formvollendung aus. Zu den hervorragenden Improvisatoren gehört auch Schmidt, einer der begabtesten der jungen Generation, der leider durch seine Ernennung zum Maître de Chapelle an St. Philipp du Roule für die Orgel vorläufig verloren ist.

Im allgemeinen spielen Improvisation und ebenso Auswendigspielen im französischen Orgelunterricht, wie ihn früher Widor, jetzt Guilmant und sein Gehilfe Vierne am Konservatorium erteilen, eine grössere Rolle als bei uns. Für den Wettbewerb um den Organistenposten zu Notre-Dame wurde gefordert: Improvisierung einer Fuge über ein gegebenes Thema, eine freie Improvisation und zwanzig moderne oder klassische Orgelwerke auswendig. Der pädagogische Wert des Auswendigspielens auf der Orgel ist aber auch tatsächlich ganz ungeheuer, da der Schüler dabei gezwungen ist, sich über alles Rechenschaft zu geben. Wir vernachlässigen das Auswendigspielen auf der Orgel vielleicht etwas zu sehr.

Die andere französische Orgelschule, durch Guilmant, früher an der Trinité, und Widor, zu St. Sulpice, repräsentiert, ging von Belgien aus. Guilmant und Widor waren Schüler von Lemmens, der seinerseits wieder Schüler von Hesse war. So waren Guilmant[2]) und Widor, wie ihre ersten

[1]) Von Gigout's Werken seien genannt: Six Pièces (Durand); Trois Pièces (Durand); Prélude et Fugue en Mi (Durand); Méditation (Laudy, London); Dix Pièces en Recueil (Leduc); Suite de Pièces (Richault); Suite de trois Morceaux (Rosenberg); Poèmes mystiques (Durand).

[2]) Alexandre Guilmant: Sieben Sonaten (Durand-Schott) (op. 42, 50, 56, 61, 80, 86, 89); Pièces dans différents Styles (18 Hefte. op. 15, 16, 17, 18, 19, 20, 24, 25, 33, 40, 44, 45, 69, 70, 71, 72, 74, 75) (Durand-Schott). L'organiste Pratique; 12 Lieferungen (Durand-Schott); Noëls, Offertoires Elévations; 4 Lieferungen (Durand-Schott); L'organiste Liturgiste; 10 Lieferungen. Concert historique d'Orgue. Besonderes Verdienst erwirbt sich Guilmant durch die Herausgabe der französischen Orgelmeister des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Erschienen sind bisher 6 Jahrgänge.

Digitized by Google

Werke zeigen, von Anfang an mit dem aus Bach geflossenen Orgelstil bekannt und brauchten nicht erst zu suchen und zu tasten.

Guilmant ist nicht nur einer der hervorragendsten Spieler, sondern auch zugleich der universellste Lehrer der Jetztzeit, von hervorragender pädagogischer Begabung und musikhistorischer Bildung. Er ist es, der die alte, vorbachische Orgelmusik in Frankreich bekannt machte. Was die deutsche Orgelmusik aus seinen Werken betreffs der Form und des Aufbaus lernen kann, ist in der deutschen Kritik seit Jahren immer betont worden.

Widor ist mehr ein nach innen gekehrter Geist. Seine zehn Symphonieen[1]) stellen die Entwicklung der Orgelkunst, wie er sie an sich erlebt hat, dar. Die ersten sind formvollendete, mehr von lyrisch-melodischem, manchmal sogar sentimentalem Geiste durchwehte Schöpfungen, die aber in der wunderbar grossen Struktur der Themen die einzigartig organistische Begabung des Schöpfers zeigen. Mit der fünften Symphonie verlässt er diese Bahn. Das Lyrische tritt zurück; etwas anderes ringt nach Gestaltung. Zunächst noch in melodischer Form, in der fünften und sechsten Symphonie, die zu seinen bekanntesten gehören. Die siebente und achte sind Übergangswerke. Sie sind orgelmässig und doch gewagt orchestral gedacht. Welch ein Wunderwerk, der erste Satz der achten Symphonie! Zugleich aber tritt das Herbe immer stärker hervor, das Herbe, das Widor dann in den beiden letzten Symphonieen zur heiligen Kunst zurückführt. „Es ergeht mir merkwürdig," sagte er mir in jener Periode, „ausser Bachs Präludien und Fugen, oder mehr noch, ausser gewissen Präludien und Fugen von Bach, kann ich keine Orgelkunst mehr als heilig empfinden, die nicht durch ihre Themen, sei es aus dem Choral, sei es aus dem Gregorianischen Gesang, für die Kirche geheiligt ist." Darum ist die neunte Symphonie (Symphonie gothique) über das „Puer natus est" als Weihnachtssymphonie geschrieben und die zehnte (Symphonie Romane) über das wunderbare Motiv des „Haec dies" als Ostersymphonie gedacht. Und als er an einem Maisonntag, mit dem Technischen noch ringend, das Finale der Romanischen Symphonie zum erstenmal zu St. Sulpice spielte, da fühlte ich mit ihm, dass in diesem Werk die französische Orgelkunst in die heilige Kunst eingegangen, jenen Tod und jene Auferstehung erlebt hatte, die jede Orgelkunst, und in jedem Individuum, erleben muss, wenn sie Bleibendes schaffen will.

Louis Vierne, der 1900 als kaum Dreissigjähriger an die Notre-Dame-Kirche berufen wurde, ist Schüler von César Franck, Widor und Guilmant. Seine zwei gross angelegten Orgelsymphonieen versprechen sehr viel.

[1]) Charles Marie Widor: Symphonies pour Orgue (Hamelle). No. 1—4 op. 13; No. 5—8 op. 42 (2. Aufl. 1900); No. 9 Symphonie Gothique (op. 70); No. 10 Symphonie Romane (op. 73).

Digitized by Google



BRAHMS-RELIEF
von E. Pfleiderer

Digitized by Google

Digitized by Google

Nicht vergessen möchte ich des wackeren Dallier, eines Schülers Franck's, früher an St. Eustache, jetzt an der Madeleine, wo er Nachfolger Gabriel Fauré's, des wunderbaren und vollendeten Improvisators und Bachkenners, wurde, der seinerseits Dubois' Nachfolger war.

Von den Jungen seien genannt: Quef, Nachfolger Guilmant's an der Trinité, Tournemire an St. Clothilde, Jacob, ein ganz hervorragender Spieler, an St. Louis d'Antin, Marti zu St. François-Xavier, Libert an der Basilique St. Denis, Maquaire, der Ersatzmann Widor's zu St. Sulpice, von dem eine Orgelsymphonie bei Hamelle erschienen ist, Bret, der als Dirigent der Bachgesellschaft seine Kräfte jetzt ausschliesslich in den Dienst der Sache des Altmeisters stellt und Mahaut, ein vollendeter Spieler, zugleich begeisterter Interpret der Werke seines Lehrers César Franck.

Gemeinsam ist den beiden Schulen, und in beiden den Alten wie den Jungen, die Verehrung für Bach. Es wird bei uns kaum mehr und so ausschliesslich Bach gespielt als in manchen Pariser Kirchen. Während des Offertoriums zu Notre-Dame zieht Bachs Choralvorspiel über „O Mensch bewein' dein' Sünde gross" durch die mächtigen Hallen der Kathedrale.

Von der Zukunft der französischen Schule vermag ich nichts zu sagen. „L'orgue Moderne," eine unter Widor's Patronat periodisch erscheinende Sammlung der neueren und neuesten Versuche, befriedigt mich eigentlich nicht. Formell ist darin alles gut, weit ausgereifter als die Erstlingswerke unserer deutschen Organistenjugend. Aber es fehlt die Erfindung, der Sturm und Drang, die Gärung, die einem die Gewissheit geben könnten, dass aus dieser tüchtigen jungen Generation etwas mehr als Tüchtiges, etwas Grosses, Bleibendes hervorgehen wird. Die gleichzeitigen Werke der jungen deutschen Organistenwelt zeigen ein weniger grosses formelles Können, zuweilen eine Verneinung des Orgelstils, weniger Überlegung und Klarheit, aber dafür in manchen einen vielversprechenden Ideenreichtum.

Aber was wird überhaupt aus dem französischen Orgelbau und der französischen Orgelkunst werden? Was wird die Trennung von Kirche und Staat bringen? Schon jetzt richten sich die Kirchen auf die Trennung ein und streichen an den ohnehin schon kleinen Gehältern, was zu streichen ist. Den meisten Organisten ist schon ein Viertel ihrer Bezahlung gekündigt worden. Dallier verlor an St. Eustache zuerst ein Drittel, dann die Hälfte seines Einkommens und meldete sich daraufhin an die eben freiwerdende Madeleinekirche. Der Organistenposten zu Notre-Dame dürfte in Zukunft kaum mehr als 1000 frcs. eintragen. Der Orgelbau stockt. Herrliche Orgeln, die früher in den Kirchen der Kongregationen standen, sind zu Spottpreisen zu verkaufen. Manchmal fragt man sich, ob das

Digitized by Google

sicherste Ergebnis der Trennung vorerst nicht der Ruin des Orgelbaus und der Orgelkunst sein wird. Die Krise, die beide durchmachen werden, wird jedenfalls sehr schwer sein.

Lassen wir die Zukunft. Für jetzt kommt es darauf an, dass der Grenzwall zwischen französischer und deutscher Orgelkunst niedergelegt werde, und dass beide von einander lernen. Der deutsche und der französische Genius sind in der Kunst angewiesen einander anzuregen. In der Orgelkunst ganz besonders, da wir Deutschen von den Franzosen unendlich viel in Technik und Form lernen können, die Franzosen aber ohne Erneuerung aus der deutschen Kunst in ihren reinen und vollendeten Formen verarmen. Aus der Durchdringung beider Geistesrichtungen wird neues Leben hüben und drüben erstehen. Bisher profitieren eigentlich nur die amerikanischen Organisten von dem Vorteil, durch die deutsche und die französische Schule hindurchzugehen, insofern, als sie gewöhnlich die Hälfte ihrer Lehrzeit in Deutschland, die andere Hälfte in Paris zubringen. Mögen in Zukunft die deutschen und die französischen, um denselben Vorteil zu haben, sich von dem alten künstlerischen Organisten-Lern- und Wandertrieb erfassen lassen. Vielleicht wird dann ein französischer Organist seine Kollegen mit der Kunst der Reger, Wolfrum, Lang, Franke, Reimann, Egidi, Irrgang, Homeyer, Otto Reubke, Straube, Beckmann, Radecke, G. A. Brandt und wie sie alle heissen mögen, bekannt machen, wie ich es hiermit versucht habe, deutschen Organisten das Wesen der französischen Orgel und der französischen Orgelkunst näher zu bringen.



Digitized by Google

CARL NIELSEN

von Knud Harder-Kopenhagen



Gegen die vielen bedeutungsvollen Strömungen in der Literatur gehalten, sind die tiefer gehenden Bewegungen, die das Musikleben von den frühesten Zeiten an bis auf unsere Tage darbietet, eigentlich nur gering an Zahl. Weitaus die wichtigste ist die, welche sich an die Geschichte der dramatischen Musik knüpft und die dazu Anlass gab, dass das Problem von Form und Inhalt in seiner ganzen Schärfe gestellt wurde. Dass diese für die Erkenntnis des Wesens der Musik so entscheidende Frage erst so spät: von Richard Wagner durch seine Verwirklichung der musikdramatischen Form gelöst wurde, ist begründet teils in der Natur des Problems, teils in der erklärlichen, darum aber nicht verzeihlicheren geringen Entwicklung der Fähigkeit des selbständigen Denkens bei den meisten derjenigen Menschen, an die diese Frage naturgemäss zunächst herantreten musste, der schaffenden Tonkünstler nämlich. Wenn man von verschiedenen Geistesrichtungen in der modernen Musik reden kann, wird daher auch für jede einzelne von diesen das Verhältnis zu Richard Wagner in hohem Grade charakterisierend sein.

So gibt es z. B. eine Gruppe jetzt lebender Komponisten, die Wagner und sein Werk entschieden ablehnen. Diese sehen nicht ein, dass ein solcher Standpunkt ernstlichen Widerspruch herausfordern kann. Es mögen nämlich verschiedene Anschauungen über Wagners Musikdramen ihre Berechtigung haben, allein vor seinem genialen Grundgedanken und dessen Konsequenzen muss man sich beugen; man muss es verstehen, Person und Sache voneinander zu unterscheiden. Wie es vorauszusehen war, umfasst diese Gruppe einige der grössten, selbständigsten und eigentümlichsten musikalischen Begabungen der Gegenwart. Eine von ihren bedeutendsten Persönlichkeiten ist der dänische Künstler, dessen Name über diesen Zeilen steht. Wahrlich, eine so männliche reiche Natur wie die Carl Nielsens ist selten, und wenn, wie es hier der Fall ist, eine eben so seltene formelle Meisterschaft die Entfaltung ihrer vollen Kraft und Schönheit ermöglicht, begreift man, was Nielsen für die dänische Musik und hoffentlich in kurzem für die ganze musikalische Welt bedeuten muss.

Digitized by Google

Noch ist er ja nicht sehr bekannt ausserhalb seines Vaterlandes. Der Reklame hat er sich nie bedient; und wenn man seine eigenen Wege geht und zwar gegen den Strom, ist der Widerstand gross und nicht so leicht zu besiegen.

In einem Ausspruch wie diesem: „es ist mein Ideal, eine Musik schreiben zu können, die wie ein reines und scharfes Schwert ist, schneidend und leichtfasslich!“ steht uns Nielsen vor Augen, wie er leibt und lebt. Er zeigt uns zugleich das Ziel, dem diese gesunde und starke Seele zustrebt. Es ist seine Überzeugung, dass unter allen Tonsetzern Palestrina, Bach und Mozart am höchsten gestiegen sind; die beiden letzgenannten Meister bezeichnen ihm gleichsam die äussersten Punkte des musikalischen Ausdrucksvermögens, wenn auch dieses noch bei weitem nicht den Gipfel erreicht habe. Eine ungeheure Menge von Möglichkeiten scheinen ihm noch im Harmonischen und Modulatorischen verborgen zu liegen, und er hält es für sehr wahrscheinlich, dass die Zukunft unsere verbrauchten Tonarten, Dur und Moll, als ungenügend, das Seelenleben eines modernen Menschen auszudrücken, verwerfen werde. Hiermit ist der musikalische Standpunkt Nielsens ganz kurz bestimmt: die Grösse und Reinheit der Linien, die kontrapunktische Strenge anstrebend, wodurch die Arbeiten der genannten Meister ausgezeichnet sind, huldigt er gleichzeitig einer modernen Geistesrichtung der freiesten Art. Was sich durch Vereinigung dieser zwei Prinzipe erreichen lässt, zeigen uns seine Werke. — Ehe ich zu einer nähern Besprechung seiner Arbeiten übergehe, will ich indessen einige biographischen Notizen vorausschicken:

Im mittleren Fünen, südlich von Odense, liegt das Dorf Nörre Lyndelse. Dort wurde August Carl Nielsen am 9. Juni 1865 als Sohn des Anstreichers und Dorfmusikanten Niels Jörgen Nielsen geboren. Als der kleine Carl im Alter von sechs Jahren an den Masern krank lag, versuchte ihn die Mutter, um ihn ein wenig zu erheitern, verschiedene Melodieen zu lehren, die er dann auf der Geige nachzuahmen strebte. Hierdurch wurde der musikalische Sinn des Knaben erweckt. Vor dem Vater musste er bald eine Probe ablegen, infolge deren ihn dieser von einem Schullehrer im Geigenspiel unterrichten liess. Im Sommer musste der Junge den Bauern das Vieh hüten, im Winter ging er zur Schule wie die andern Kinder. Als er etwa zehn Jahre alt war, wurde in seiner Heimat ein Musikverein gebildet, in dem musikliebende Leute: Bauern, Lehrer, Prediger u. a. sich versammelten, um gute Musik zu treiben und zu geniessen. Man wagte sich sogar an Bruchstücke der Symphonieen von Mozart und Beethoven. Der alte Nielsen, der in diesem Orchester die Trompete blies, nahm mitunter den Sohn mit in die Zusammenkünfte. Man kann sich denken, wie tiefe Eindrücke diese Musikabende im empfänglichen Gemüt des Knaben zurückliessen. Seine Phantasie geriet in rege Tätigkeit, und wenn er von einer solchen Versammlung durch die schöne Landschaft nach Hause wanderte, träumte er sich weit ins Reich der Töne hinein. Allein diese Schwärmereien erfuhren einen jähen Abschluss, als er gleich nach der Konfirmation zu dem Kaufmann eines entfernten Dorfes in die Lehre getan wurde. Sein Vater war ja nicht vermögend

Digitized by Google

genug, um seine Ausbildung als Musiker bezahlen zu können, wenn er was Ordentliches lernen sollte. Die neue Beschäftigung und die neuen Umgebungen bedrückten ihn sehr. Von Anregungen gab es hier auf viele Meilen in der Runde nur eine — Kegelbahn. Er fühlte sich wie in eine Wüste versetzt; aus Verzweiflung fing er in seiner Sehnsucht nach geistiger Beschäftigung an, einige englischen Bücher zu studieren, natürlich ohne grosse Ausbeute davon zu haben. Indessen machte der Kaufmann nach drei bis vier Monaten Bankerott. Wer war froher als Carl Nielsen! Er kam jetzt auf kurze Zeit in die Heimat zurück und benutzte hier die Gelegenheit, um sich fleissig auf Geige und Trompete zu üben; denn ein Musiker wollte er werden, und in diesem Vorsatze bestärkte ihn die Mutter noch mehr. Da wurde eben beim Jahreswechsel 1879—80 eine Stelle im Regiments-Musikkorps zu Odense frei. Obgleich Carl Nielsen nicht eigentlich gedacht hatte, diese Bahn einzuschlagen, ergriff er doch die Gelegenheit als einen rettenden Ausweg, beteiligte sich an der Konkurrenz und wurde als Altposaunist angenommen. Der Vater, höchst erfreut, seinen Sohn in „einer so guten Stelle" untergebracht zu sehen, suchte diesem aufs entschiedenste alle weitern Aspirationen auszureden. Anfangs fand sich der Jüngling denn auch in den neuen Verhältnissen zurecht und nahm bei einem leidlich guten Lehrer Unterricht im Violin-, Flöten- und Klavierspiel. Hier in Odense traf er ja übrigens mit den verschiedensten Leuten zusammen. Mit Dankbarkeit gedenkt er noch heute eines alten, feingebildeten Pianisten, der, durch Trunksucht heruntergekommen, jetzt in einem Restaurant spielen musste, aber in seinen lichten Augenblicken ganz bezaubernd, geistvoll und witzig war. Durch ihn lernte Nielsen die Symphonieen Beethovens kennen, die der Alte auswendig wusste und so gut spielte, als die steifen Finger noch seiner Begeisterung folgen wollten. Während des Aufenthalts in Odense fing Nielsen nun an, selbst zu komponieren, und eine Menge kleinerer Stücke in allen möglichen Zusammenstellungen von Instrumenten wurde angefertigt, meistens auf Bestellung. Indessen regte sich bald die Selbstkritik und mit ihr die Lust zu strengen musik-theoretischen Studien. Auf diesem Gebiete fand er einen Lehrer an dem Kantor (jetzigen Kammerrat) Larsen, der ihn fast ein Jahr lang unterrichtete. Der Schüler verriet bald seltene musikalische Begabung und eine merkwürdige Intelligenz — er hatte ja keinen weiteren Unterricht als den einer Dorfschule genossen — und da er zugleich fleissig und ehrgeizig war, riet ihm Larsen, um Aufnahme im Kopenhagener Konservatorium nachzusuchen. Die Stellung als Militärmusiker in der kleinen Provinzialstadt wurde Nielsen nach und nach unerträglich; allerdings war er inzwischen zum Korporal avanciert und ein tüchtiger Althornist geworden, aber der Drang nach selbständiger Produktion regte sich immer stärker in ihm, und eines schönen Tags reiste er ohne weiteres nach der Hauptstadt, ging zu Prof. Gade, der damals auf dem Gipfel seines Ruhmes stand, und bat, ihm etwas vorspielen zu dürfen, indem er ihm zugleich das Manuskript eines Streich-Quartetts überreichte, das er eben komponiert hatte. Gade sah die Komposition durch, fand sie gar nicht übel und meinte, es würde wohl aus ihm noch ein Musiker werden können. Mit dieser Aufmunterung reiste Nielsen nach Odense zurück.

Dies wurde die Veranlassung, dass sein Onkel, der Kaufmann J. G. Nielsen, nun helfend eintrat und die ökonomische Frage ordnete, so dass er in Kopenhagen leben und an dem Konservatorium studieren konnte. Im Januar 1884 erhielt er eine Freistelle in dieser Anstalt, wo die Professoren Tofte, G. Matthison-Hansen, Gade und Orla Rosenhoff seine Lehrer waren, der erste im Violin-, der zweite im Klavierspiel und die beiden letzten in der Theorie und Komposition. Die drei Konservatoriumsjahre waren für eine so selbständige Natur, wie Carl Nielsen, eben

Digitized by Google

keine Zeit der ungemischten Freude. Unter den Lehrern hatte eigentlich nur der (vor kurzem verstorbene) Prof. Rosenhoff Bedeutung für ihn; unter seiner Anleitung arbeitete er fleissig und entwickelte sich verhältnismässig schnell. Er wuchs als Mensch; seine angeborene grosse Intelligenz half ihm, die bisherigen Lücken seines Wissens und seiner Bildung mit Leichtigkeit auszufüllen; als Komponist machte er sich bald von der Grieg-Svendsenschen Beeinflussung frei. Das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler entwickelte sich allmählich zur wahren Freundschaft, und es fand sich wohl kaum einer, dessen Urteil über seine Arbeiten Nielsen höher schätzte als das seines alten Lehrers. Dies darf nicht Wunder nehmen; denn freilich war Rosenhoff Theoretiker, aber sein Geschmack und sein Wissen standen auf gleich hoher Stufe, und Begeisterung für Freiheit und Fortschritt in der Kunst war dem ältern und dem jüngern Musiker gemein. Noch bis zu seiner ersten Reise ins Ausland nahm Nielsen regelmässig Stunden bei seinem ausgezeichneten Lehrer, und dieser sah seine ersten Arbeiten heranwachsen vom Entwurfe bis zur Vollendung.

Inzwischen war er nach glücklich bestandener Konkurrenz als Violinist in der Kapelle des kgl. Theaters angestellt worden (1889); hiermit war eine — wenn auch nur bescheidene — ökonomische Grundlage gewonnen, und Nielsen durfte jetzt der Zukunft sorgenlos entgegensehen. Da einige seiner ersten Kompositionen bei der Aufführung Aufmerksamkeit erregt hatten, erhielt er im Jahre 1890 das Anchersche Reisestipendium und verweilte etwa ein Jahr lang im Ausland. Auf dieser Reise heiratete er in Paris die hervorragende auch im Auslande bekannte dänische Bildhauerin Anne Marie Brodersen.

Nach und nach gingen dänischen Musikkennern die Augen darüber auf, welch eine bedeutende Kraft in Nielsen erstanden war. Aber lange blieb sein Name ein Gegenstand des Streites, und noch ist dieser wohl nicht ganz verstummt. Den ersten grossen Sieg gewann er mit der schönen g-moll Symphonie (op. 7), die Joh. Svendsen und die kgl. Kapelle 1894 vor die Öffentlichkeit brachten (siehe den Artikel von Frank Choisy in „Le Guide Musical“ vom 25. Oktober 1903), den zweiten mit dem herrlichen Chorwerk „Hymnus amoris“ (Erstaufführung im Kopenhagener „Musikverein“ 1897), den dritten zugleich mit der grandiosen Musik zu der Oper „Saul und David“ von Einar Christiansen und mit der Symphonie „Die vier Temperamente“. Nielsen dirigierte selbst mit vielem Glück seine Oper und wurde darauf als Reservekapellmeister angestellt, eine Stelle, die ihm — ungewiss, aus welcher Ursache — wieder genommen zu sein scheint, dem kgl. Theater selbst zum grössten Nachteil. In späteren Jahren hat er mehrere Reisen unternommen: eine mit einem halbjährigen Aufenthalt in Rom, eine andere, auf der er sechs Monate in Griechenland und Italien verweilte. Auf diesen Reisen hat er hervorragende Gelehrte und Künstler kennen gelernt und ist auch mit wertvollen Eindrücken bereichert worden.

Nachdem ich im Obigen, wie ich hoffe, dem Leser einen Einblick in die äusseren Lebensumstände, unter denen die Kunst Carl Nielsens entstanden und erstarkt ist, eröffnet habe, lasse ich jetzt ein Verzeichnis seiner sämtlichen bisherigen Werke folgen; bis auf die mit einem * bezeichneten sind sie alle im Druck erschienen (Verlag von Wilh. Hansen, Kopenhagen und Leipzig).

*Streichquartett (1887).

Streichquartett (g-moll, 1888); später umgearbeitet und als op. 13 herausgegeben.

Digitized by Google

Suite für Streichorchester (1889). op. 1.
*Quintett (für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell, 1889).
*Symphonische Rhapsodie für Orchester (1889).
2 Phantasiestücke für Hoboe. op. 2.
5 Klavierstücke. op. 3.
Musik zu fünf Gedichten von J. P. Jacobsen. op. 4.
Streichquartett (f-moll). op. 5.
Musik zu Liedern und Versen von J. P. Jacobsen. op. 6.
Symphonie (g-moll). op. 7.
Symphonische Suite für Pianoforte. op. 8.
Sonate (A-dur) für Violine und Pianoforte. op. 9.
*Musik zu „Snefrid", Melodrama von H. Drachmann (1894—95).
Lieder zu Texten von Ludw. Holstein. op. 10.
Humoreske-Bagatellen für Pianoforte. op. 11.
„Hymnus amoris" für Soli, Chor und Orchester. op. 12. (op. 13 siehe oben.)
Streichquartett (Es-dur). op. 14.
„Helios-Ouvertüre" für Orchester.
„Saul und David", Oper. op. 15.
Festpräludium für Pianoforte.
*Kantate zur Einweihung des Gebäudes für den Verein „Studentersamfundet" (1902).
„Der Schlaf" für Chor und Orchester.
*„Die Maskerade" Oper.

Von diesen Arbeiten müssen die ersten bis op. 4 inkl. als Jugendarbeiten betrachtet werden. Unbedeutend sind sie durchaus nicht, es finden sich frische, ja sogar originelle Sachen darunter, aber ein entschieden persönliches Gepräge, eine starke Eigentümlichkeit besitzen sie nicht. Das g-moll-Quartett ist beispielsweise eine imposante Arbeit, aber nicht wenig von Joh. Svendsen beeinflusst, dem es auch gewidmet ist. Von den beiden Hoboestücken (einer Romanze und einer Humoreske) ist das erste sehr fein und stimmungsvoll; Hans Sitt hat es für Violine und Klavier herausgegeben. Die Klavierstücke, op. 3, die Griegschen Einfluss verraten, sind bis auf No. 4 (Mignon) ausserordentlich ansprechend und in formeller Beziehung kleine Meisterwerke; die Arabeske (No. 3) mit Motto von J. P. Jacobsen „Hast du dich in dunkeln Wäldern verirrt? Kennst du den Pan?" ausserdem höchst originell. Die Lieder, op. 4, enthalten viele hübsche Einzelheiten, ohne jedoch durchgehends von überzeugender Wirkung zu sein; „Im Garten des Serails" und „Hat all sein Leid der Tag gesammelt" sind gewiss die bedeutendsten.

Das f-moll Quartett, op. 5, ist von einem vollreifen Künstler geschrieben; durch seine Klarheit und von Leidenschaft getränkte Schönheit steht es höher als das spätere Es-dur Quartett op. 14, das aber einen prächtigen langsamen Satz enthält. In allen Quartetten Nielsens findet man Härten und kühne Übergänge; sie sind aber durch meisterhafte Stimmführung und sichere Formgebung gerechtfertigt. Diese guten Eigenschaften
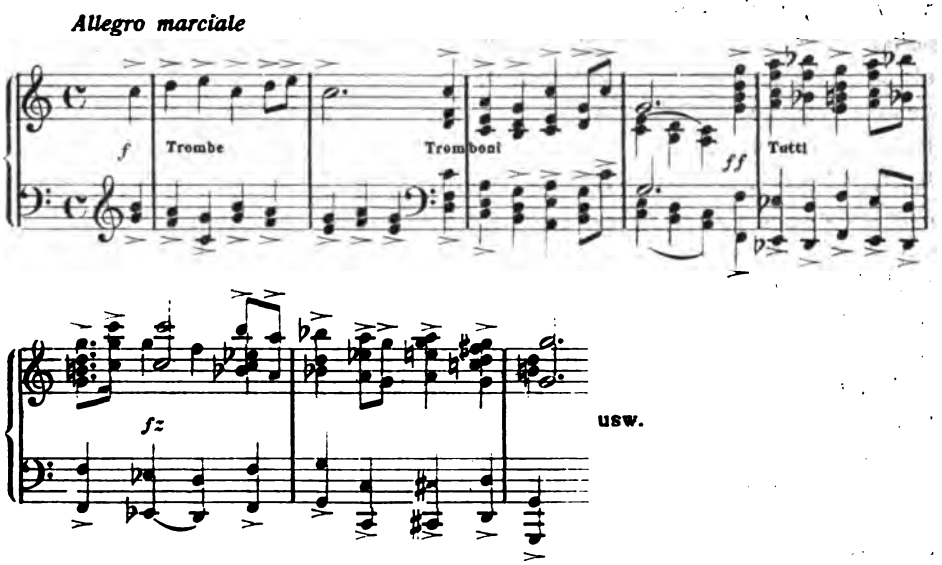
Digitized by Google

finden wir in den folgenden Instrumentalarbeiten potenziert: in der g-moll Symphonie op. 7, die auch im Auslande mit Wärme und Begeisterung aufgenommen wurde (man sehe z. B. den kritischen Artikel von Georg Riemenschneider im „Musikalischen Wochenblatt" vom 30. Sept. 1897), in den noch persönlicheren, für seine Kunst ganz typischen Werken: der symphonischen Suite für Klavier (mit dem Goetheschen Motto „Ach, die zärtlichen Herzen! Ein Pfuscher vermag sie zu rühren") und der Violinsonate (A-dur), in denen sich Nielsen als einer der grössten und geistvollsten Kontrapunktiker der Gegenwart offenbart, endlich in den anmutigen Humoreske-Bagatellen (Bildern aus dem Kinderleben) für Klavier und in der in Griechenland geschriebenen „Helios-Ouvertüre" für Orchester, einem feinen und poetischen Musikstück, in dem die Stimmung eines Künstlers bei dem ungestörten Erleben des grossen Naturschauspiels „Stille und Dunkel — dann steigt die Sonn' unter freudvollem Lobgesang — wandert den goldenen Weg — senkt sich geräuschlos ins Meer" ihren Ausdruck findet, und das neben der ergreifenden Tondichtung „Die vier Temperamente" (in ganz einfacher und grossartig durchgeführter Symphonieform), vielleicht der bedeutendsten Arbeit Nielsens, durch den Einblick, den es dem Klarschauenden in die Individualität des Künstlers gewährt, von besonderem Interesse ist.

Auch in seinen Vokalkompositionen zeigt sich Nielsen als vortrefflicher Musiker, oft allerdings auf Kosten des gegenseitigen harmonischen Verhältnisses der beiden Ausdrucksmittel. Die meisten von den Liedern (op. 6 und op. 10), deren Texte allerdings schon halbwegs Musik waren, sind durchaus gelungen; haben die übrigen Werke Nielsens nordischen Charakter, ist die Farbe hier (zum Teil auch in op. 4) eine entschieden dänische. Auch in den beiden grossen polyphonen Werken für Chor und Orchester „Hymnus amoris" und „Der Schlaf" wird mit Recht auf den musikalischen Ausdruck das grösste Gewicht gelegt, und die Tonsprache erreicht eine hinreissende und überwältigende Gewalt wie noch nie zuvor in der dänischen Musik. Trotz stellenweise nicht ganz glücklicher Deklamation und unmotivierter Textwiederholung sind diese Kompositionen doch in vielen Beziehungen wohl geeignet, eine grosse Verbreitung zu finden; ihre Aufführung sollte für Dirigenten, die über einen tüchtigen Chor und ein gutes Orchester verfügen, eine Ehrensache sein, besonders da heutzutage so wenige wertvolle Arbeiten dieser Art geschrieben werden. Nicht nur die musikalischen, sondern auch die poetischen Ideen und ein nicht unbedeutender Anteil an der textlichen Grundlage dieser Werke rühren vom Komponisten her. Dasselbe gilt auch von den Opern „Saul und David" (wenn auch nur teilweise) und „Die Maskerade" (Dichtung von Wilh. Andersen, nach Holberg). Was im Bericht über

Digitized by Google

die Aufführung des ersten dramatischen Werkes von Nielsen über dieses hier gesagt wurde („Die Musik" II, 2, S. 135), ist im wesentlichen richtig, und ich füge hier nur hinzu, dass sich das Werk trotz aller Mängel als lebenskräftig bewährt hat, dank den vielen wunderbaren Schönheiten der Partitur. Sprechend ist ein Beispiel wie folgendes (die ersten acht Takte aus der Einleitung des 2. Aktes):



Man beachte besonders die Melodieführung und die frischen Modulationen! Es kann ja nicht fehlen, dass Nielsen gerade mit „Saul und David" manche Erfahrung gemacht, die der neuen komischen Oper, deren Aufführung nahe bevorsteht, zu gute gekommen ist; und nach meiner Kenntnis dieses Werkes, das wahrlich nicht dramatischen Lebens und einer reich bewegten Handlung entbehrt (wenn diese auch nicht besonders tiefgehender Art ist), darf es kurz und gut als meisterlich bezeichnet werden.

Wir wollen nun versuchen, uns zu vergegenwärtigen, worin die künstlerische Eigenart Nielsens besteht. Dass er eine ganz ausgeprägte rhythmische, melodische und harmonische Eigentümlichkeit besitzt, merkt man bald. Die rhythmische Grundlage seiner Stücke ist fast immer ein glücklicher Fund; wenige von den Tonsetzern der Gegenwart gebieten überhaupt über eine solche Mannigfaltigkeit charaktervoller Rhythmen. Als der grosse Kontrapunktiker, der er ist, schreibt er z. B. nie rhythmisch und melodisch nichtssagende Bässe, wie man sie selbst bei hochbegabten Komponisten findet; vielmehr teilt er ihnen oft eine bedeutende Rolle zu. Die symphonische Dichtung „Die vier Temperamente", in der der rhythmische Ausdruck natürlich von grosser Wichtigkeit sein musste, ist

Digitized by Google

besonders nach dieser Richtung ein äusserst interessantes und lehrreiches Werk. Die melodischen Einfälle Nielsens sind meistens kräftig diatonische. Diejenigen, die sich wegen seines ungemeinen technischen Könnens zu dem Glauben versucht fühlen möchten, sie hätten es nur mit einem gefühllosen und routinierten Notenschreiber zu tun, braucht man nur auf Sachen wie seine „Volksweise" (in op. 3) oder seinen „Puppenmarsch" (aus op. 11) zu verweisen, und es wird ihnen bald einleuchten, wie naiv, gefühlsmässig seine Werke empfunden sind. Eher möchte ihm der Mangel an Reflexion als das Gegenteil vorzuwerfen sein. So bewegt er sich allzu sorglos ausserhalb des Bereiches der absoluten Musik, indem er sich zu sehr auf seinen künstlerischen Instinkt verlässt, der ihn hier allerdings ab und zu das Rechte finden lässt, jedoch öfter in die Irre führt; er zeigt damit nur, dass sein Sinn für äussere Form, wo es das Zusammenwirken mehrerer Kunstarten gilt, noch ein unvollkommener ist. Nach dieser Richtung hoffen wir auf eine immer noch intensivere Entwicklung bei ihm, um so mehr, als er, der Mensch wie der Künstler, schon eine reichere Entwicklung durchgemacht hat, als irgendein anderer dänischer Musiker. Seine Themen sind breiter, gehaltvoller, edler geworden, und finden wir in einigen seiner ersten Arbeiten, wie z. B. in dem Quintett, eine üppigere Melodik, so hat sie doch nicht den vornehmen Charakter wie in allen seinen reiferen Werken. Seine Harmonik ist in der Regel sowohl schön als originell, bisweilen überkühn und nicht ohne Härten. Die Modulation eines Musikstückes behandelt er mit völliger Freiheit; hierin wie in seinem Streben nach einer festen und sichern Form ist er mit Max Reger verwandt. Meistens beginnt Nielsen einen Satz mit einem einfachen, plastisch-klaren Motiv und schreibt dann in einem grossen Zuge fort; Übergänge finden sich fast nicht, ohne Umschweife wird gerade aufs Ziel losgegangen. Er führt uns seine eigenen Wege; diese mögen schwer zu verfolgen sein, aber die aufgewendete Mühe findet eine reichliche Belohnung. Man wird leicht verstehen, dass ihm die kränkliche und formlose Programmusik der Gegenwart ein Greuel ist. Ungeheuer intensiv arbeitet er; dabei gewissermassen stossweise. Es können ihm nämlich leicht mehrere Monate ungenutzt verstreichen, nicht weil ihm musikalische Ideen fehlen, sondern weil es ihm — wie er sich ausdrückt — gleichsam an einer tragenden Unterströmung gebricht, die nach Art des Ariadnefadens zu einem bestimmten Ziele leitet. Von seltener Geisteskraft zeugt die — übrigens zeitersparende — Arbeitsmethode, die er sich bei den Orchesterwerken angewöhnt hat: sofort in Partitur zu schreiben. Gerade durch den Überblick über seine sämtlichen Hilfsmittel fühlt er sich fortwährend in Atem gehalten. Und in der Tat, die Instrumentation Nielsens — wenn man hier überhaupt von Instrumentation reden darf — ist höchst be-

Digitized by Google

wundernswert; nie ist ein Gedanke in ein anspruchsvolleres Gewand gekleidet, als er verdient; man hat eben das Gefühl einer absoluten künstlerischen Notwendigkeit.

Durch seine ungewöhnlichen Eigenschaften ist Carl Nielsen ein Erneuerer der dänischen Musik geworden, die unter seiner Führerschaft einer grössern Zeit entgegenzugehen scheint. Wenn diese Zeilen zu einer Vertiefung in seine Werke und zu einer Wertung seiner Kunst etwas beitragen könnten, wäre ihre Absicht vollkommen erreicht.

Digitized by Google

FRIEDRICH HEGAR

EIN BEITRAG ZUR MUSIKGESCHICHTE DER SCHWEIZ

von Hermann Kesser-Zürich

Eine publizistische Mode, über die sich ein geistvoller Landsmann Friedrich Hegars, der Dichter Carl Spitteler, schon einmal sehr abfällig ausgesprochen hat, will es, dass man die öffentlichen Wertungen grosser Männer auf Jubiläumsdaten legt. Unter diesem Gesichtspunkte schreibe ich denn heute über Friedrich Hegar, den Zürcher und Schweizer Musiker, der nach 40jähriger Dirigententätigkeit am 3. April den Taktstock niederlegte, um von einem ruhigen Lebensabend aus auf sein Schaffenswerk zurückzuschauen.

Mit Friedrich Hegar tritt eine der markantesten Persönlichkeiten der deutschen Musik in den musikalischen Ruhestand, ein Mann, dem es gegeben war, als Führer und Organisator an dem Werdegang der neudeutschen Musik teilzunehmen, einer von denen, an die sich ein Stück Musikgeschichte knüpft. Wenn er in Deutschland, seiner musikalischen Heimat, weniger genannt wurde, als es seine Stellung verdiente, so hängt das mit seiner Wirksamkeitsbeschränkung auf die Schweiz zusammen, auf sein engeres künstlerisches Vaterland, in dem so ziemlich alle grossen Ereignisse an seinen Namen geknüpft sind. Aus kleinen Verhältnissen hat er dort in Zürich die Musik zur populärsten aller ausgeübten Künste gebracht und Zürich mit in die Reihe jener Städte deutscher Zunge gestellt, die als Hochburgen deutscher Musik gelten. Sein Verdienst ist es, wenn sich ein schweizerisches Musikleben gebildet hat und wenn die Schweizer heute mit Werken und Taten als geschlossene Erscheinungen auf den Plan treten können.

Der Begründer des neuzeitlichen Schweizer Musiklebens tritt als Komponist und Vorkämpfer für die neudeutsche Musik aus dem Rahmen der Schweizer Lande in den Bereich des deutschen musikalischen Kunstschaffens.

Die Schweizer Wirksamkeit hatte seine schöpferischen Gaben auf jene in der Schweiz seit Jahrhunderten blühende „allerdemokratischste“ musikalische Kunstform, den Chorgesang, hingewiesen, und er sollte durch Übertragung Wagnerscher Grundsätze auf den Chorgesang der Begründer eines neuen dramatischen Chorstils werden, für den er in seinen Chorballaden, die allerorts, wo der Chorgesang in Deutschland in Blüte steht, gesungen werden, den vorbildlichen Ausdruck fand. Gleichhoch wie als Tonschöpfer und Neubildner steht Hegar als Verfechter jeglichen musikalischen Fortschritts und als einer jener seltenen Musiker in leitender Stellung, die für das Gute und Schöne aus allen musikalischen Lagern einen offenen Sinn hatten und es weiterzuleiten wussten.

Und in diesem ungewöhnlichen künstlerischen Verständnis, in der Fähigkeit, alle neuen musikalischen Sprachen zu erfassen, einer Fähigkeit, die sich aus einer universal gebildeten Künstlernatur herschreibt, liegt die Hauptgrösse von Hegars Erscheinung. Das war es auch, das die grössten Tonschöpfer in Friedrich Hegar ihren

Digitized by Google

Freund und Förderer sehen liess und den Zürcher Kapellmeister den ersten Verfechtern des musikalischen Fortschritts einreiht. Die Jüngsten der Jungen: die Richard Strauss, Schillings, Weingartner, d'Albert, Hans Huber, Dalcroze, die modernen Russen, Nordländer, Italiener und Franzosen, alle fanden mit ihren Werken den Weg nach Zürich, und was die Hauptsache war, sie fanden ihn schnell: Hegar wusste zu wählen, ohne die Bestätigung seiner Meinung durch die grossen Publikumserfolge abzuwarten. Und was der Musiker verstanden hatte, das wusste der Dirigent darzustellen.

Hegar, der das Zeug hatte, als Dirigent allerorts Aufsehen zu erregen und als virtuoser Orchesterleiter auf Reisen zu gehen, kann nach dieser Richtung fast nur aus seiner Zürcher Wirksamkeit gewertet werden. Doch hier um so sicherer. Nach meiner Meinung gehört er zu den individuellsten Figuren unter den zeitgenössischen Kapellmeistern von Ruf und ist als solcher am besten unter diejenigen Orchesterleiter zu stellen, die sich bei aller Hochachtung der schöpferischen Vorschriften zum Besten der Interpretation in durchaus persönlicher Weise aussprechen. Klassische wie moderne Interpretationen unter Hegars Leitung konnten so manchem Musiker grosse Überraschungen bereiten, denn Hegars Handschrift als Dirigent trug stets den Stempel einer Persönlichkeit, die sich um jeden Preis durchsetzt.

Eine besondere Charakteristik seiner Eigenschaften als Orchesterleiter liesse sich, ohne auf Einzelheiten einzugehen, nicht geben. Ich begnüge mich daher mit dem Hinweis, dass alle seine Aufführungen im Zeichen einer souveränen Kraft standen, einer Kraft, die von einem starken bedingungslos bejahenden Temperament getragen wurde. Ohne am Dirigentenpult in irgendwelchen Formen die Teilnahme des geistigen Miterlebens in Erscheinung treten zu lassen, offenbarte sich Hegar zunächst als die zentrale Energie des Orchesters, als die leitende Persönlichkeit, der man sich bedingungslos unterordnet. Seinen Neigungen entsprachen besonders die grossen dramatischen Werke, und für die gewaltigen Erschütterungen, für die stürmenden, bewegten Leidenschaften, für alle musikalischen Affekte fand er den hinreissendsten Ausdruck. Gemesseneren Partieen gegenüber war er der sorgsam nachempfindende Zeichner der kleinen und kleinsten Linien, aber immer bedacht, die Wirkungen des Nebensächlichen zurücktreten zu lassen und vor allem das Struktive eines Tonwerkes, die musikalischen Grundlinien, ins Auge zu fassen. Daher die einheitliche widerspruchslose Form seiner Dirigentenleistungen, bei denen es niemals Lücken gab. Den klassischen Werken gegenüber stellte er sich stets auf den Boden einer eigenen Interpretationsmeinung. Er suchte sie so zu geben, wie es ihm mit Anwendung der reicheren Mittel des modernen Orchesters gut schien und wie er sich von ihnen die grösste Verständlichkeit versprach. Mit anderen Worten: sklavische Abhängigkeit von der Tradition war ihm durchaus fremd. Statt dessen suchte er ein Tonwerk so zu erfassen, dass es ihm so vertraut wie eine eigene Schöpfung wurde, um aus diesem Verhältnis heraus die Ausdrucksmittel für die Wiedergabe zu finden. Zu den bemerkenswert glücklichen Versuchen, die Wagnersche Musik im Konzertsaal beizubehalten, Versuche, zu denen sich selbst Dirigenten, die von der Stilwidrigkeit dieses Tuns überzeugt sind, verstehen müssen, gehören auch die Wagnerschen Konzertaufführungen Hegars in der Zürcher Tonhalle, Dirigententaten Hegars, mit denen er immer wieder erneute Beweise seines verfeinerten Gefühls für die graduellen Unterschiede von Konzert und Theateraufführungen gab.

Hegars Dirigentenfähigkeiten, wie sein gesamtes Künstlertum, schulten sich durch ein Künstlerleben, das reich an entscheidenden Eindrücken war.

Einer reichsdeutschen Familie dänischer Abstammung entsprossen, ist Hegar als Sohn eines Musikalienhändlers aus Darmstadt, der sich in Basel niedergelassen

Digitized by Google

hatte, in Basel am 11. Oktober 1843 geboren. Frühzeitig musikalischen Studien obliegend, entschloss er sich nach einer allseitigen musikalischen Ausbildung — er hatte schon als Knabe im Theaterorchester mitgespielt — für die Laufbahn eines Violinisten, um aber stets grössere Ziele im Auge zu behalten, und jene umfassenden, musikalischen Studien zu pflegen, die die Möglichkeit schaffen, ein Ausübender auf allen Gebieten zu werden. Nach einer hinreichenden Leipziger Lehrzeit bei David, Hauptmann und Rietz, vorübergehendem Wirken als Violinspieler in Warschauer, Londoner und Pariser Orchestern, kam er als „Adlatus" zu Julius Stockhausen nach Gebweiler, um hier die Grundlagen seines Könnens als Orchesterleiter zu empfangen. Die Tätigkeit in Gebweiler, die Berührungen mit Grössen wie Garcia, Viardot, Rubinstein, Klara Schumann, die er in Baden-Baden kennen lernte, und nicht zuletzt mit Johannes Brahms, Stockhausens Freund, wurden die Fundamente seines musikalischen Glaubens und die Wegweiser für das weitere Schaffen.

Gelegenheit, sich selbständig zu betätigen, sollte ihm schon sehr bald werden. Als Konzertmeister wurde er durch die Vermittlung eines Zürcher Musikers, Theodor Kirchner, nach Zürich berufen. Glückliche Umstände gaben ihm die Möglichkeit, binnen kurzem vom Konzertmeister zum Theaterkapellmeister aufzusteigen, und nachdem er in dieser Stellung die tonangebenden Zürcher Musikkreise gar bald von seinem Können überzeugte, ernannte ihn als Vierundzwanzigjährigen die Allgemeine Musikgesellschaft Zürich zum Leiter der regelmässigen Konzerte. Gleichzeitig wurde er Dirigent des gemischten Chors. Mit Hülfe dieser Stellungen, von denen er die Leitung der Abonnementskonzerte bis zu diesem Jahre, also vier Jahrzehnte, beibehalten hat, konnte Friedrich Hegar seinen Weg machen. Durch eine Jahrzehnte andauernde reformatorische Wirksamkeit brachte er schliesslich das Orchester auf eine vordem ungeahnte Leistungsstufe, so dass die musikalischen Ereignisse von Zürich, das Musikfest von 1874, das deutsche Tonkünstlerfest von 1882, die Bach-Händelfeier des Jahres 1885, die Jubiläums- und Festaufführungen zu Ehren von Musikvereinigungen und Chorvereinen, die in die späteren Jahre fielen, zu grossen international beachteten Ereignissen gestaltet werden konnten, die den Namen Zürichs und Hegars in die ganze musikalische Welt hinaustrugen. Die wichtigste Begebenheit, mit der sich dann das Musikleben Zürichs in die musikalischen Bahnen grössen Stils begab, war die Errichtung einer würdigen musikalischen Heimstätte: der neuen Tonhalle, sicher eines der grossartigsten europäischen Konzerthäuser. Der neue, im Jahre 1895 eingeweihte Bau, wurde zu einem Monument der musikalischen Kunstpflege in Zürich, wie sie unter Hegar gross geworden ist.

Für Friedrich Hegar lagen zwischen diesen Daten, wie ich sie hier summarisch gegeben habe, viele Erlebnisse. Vor allem die Begegnung mit einem Manne, der zu den Grössten unter den Grossen zählt: mit Richard Wagner.

Hegar hatte ihn durch die Familie Otto Wesendonk kennen gelernt, in deren Hause er musikalischen Unterricht gab. Von Zürich aus fuhr er zuweilen in der Gesellschaft der Zürcher Freunde nach Triebschen am Vierwaldstättersee, Wagners letzter Station vor der Bayreuther Niederlassung. Dort war er im Hause Wagner ein gern gesehener Gast, und Wagners Persönlichkeit ist aus diesem Verkehr als bleibende grosse Erinnerung in ihm lebendig geblieben. Hatte doch Hegar in Triebschen unvergessliche Stunden verlebt und gleich Kahl, Rauchenecker und Ruhoff auf des Meisters Wunsch bei den Beethovenschen Streichquartetten mitgewirkt, Wagners musikalischen Erholungen, denen er fast ein Jahr lang in Triebschen jede Woche einen Abend widmete. Dort in Triebschen war Hegar auch mit Hans Richter, war

Digitized by Google

er mit Friedrich Nietzsche zusammen gekommen, der ihm dann später die „Geburt der Tragödie" und einige Kompositionen übersandte.

Das Band mit Nietzsche blieb lange aufrecht erhalten, um so mehr, als Hegar später ein Werk von Peter Gast zur Aufführung brachte, die Ouvertüre von Peter Gasts „Der Löwe von Venedig".

An mächtigen bildenden Elementen hatte also der junge Hegar bis zum reifen Mannesalter nicht Mangel gelitten, und im Zeichen Wagners, seines Antipoden Brahms und ihrer Epigonen vollzog sich seine Vollendung, die nicht einseitig werden konnte, sondern alles, was unter den Begriff gediegener moderner Musik fiel, zu umfassen imstande war.

Hegar hätte nicht den starken Drang nach einer möglichst ausladenden organisatorischen Tätigkeit in sich haben müssen, um sich nicht neben seiner schöpferischen Arbeit, Dirigentenaufgabe und seiner Wirksamkeit als Kammermusiker (er war bis zum Anfang der neunziger Jahre abwechselnd Violinist und Bratschist der mit Gründung der Tonhallegesellschaft [1868] ins Leben gerufenen Kammermusikabende) auch pädagogischen Aufgaben zu widmen. Seiner Initiative dankt eines der ersten Schweizer Kunstinstitute, die bekannte Zürcher Musikschule, ihr Entstehen, und Hegar hat es sich angelegen sein lassen, dieses Werk nach Kräften zu fördern und zu einem bedeutenden Faktor im Zürcher Musikleben zu erheben.

Zusammenfassend kann man also von Hegar sagen, dass er der Nero des gesamten musikalischen Lebens Zürichs geworden ist. Man muss sich daher nicht wundern, dass man alles und jedes, das mit der Entwicklung der Zürcher Musik zusammenfällt, an seinen Namen knüpft, und dass die ganze Schweiz, dass insbesondere Zürich in ihm einen ihrer grössten Söhne sieht. Eine nach allen Richtungen entwickelte musikalische Gabe verbindet sich bei ihm mit einer unermüdlichen organisatorischen Tatkraft zu einer jener Künstlernaturen, von denen die grossen und dauernden Wirkungen ausgehen.

Hegars Verdienste wurden in der Schweiz beizeiten anerkannt und, soweit es in der demokratischen Schweiz üblich ist, in vollem Masse gewürdigt. Die Universität Zürich ernannte ihn zum Dr. phil. hon. causa. Sein Abschied als Kapellmeister war eines der imposantesten musikalischen Feste, die man je in Zürich gesehen hat.

Als ein Mann, der auf eine Wirksamkeit zurückblicken darf, deren Früchte immer von ihm zeugen werden, hat sich Hegar von der Öffentlichkeit zurückgezogen. Auch ohne, dass er noch zuweilen hervortreten wird, ist er als einer, der den Besten seiner Zeit genug getan hat, vor jedem Vergessen gesichert.

Digitized by Google



BÜCHER

104. **Hugo Riemann: Handbuch der Musikgeschichte. Erster Band. Zweiter Teil. Die Musik des Mittelalters (bis 1450). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1905.**

Der Starke ist am mächtigsten allein. Hier wo keine Rücksicht auf pädagogische Zwecke Riemanns Darstellung beeinflusst, erhalten wir ein unvergleichlich klares und schönes Bild von seiner wissenschaftlichen Denkweise. Das Buch behandelt hauptsächlich die Entstehung und wahrscheinliche Art der Ausführung der altchristlichen Gesänge (Gregorianischer Choral) und ihre Umwandlungen im mittelalterlichen Kirchenlied, die Emanzipation des gesanglichen Rhythmus vom textlichen, die Entstehung der vokalen und instrumentalen Mehrstimmigkeit, den Troubadour- und Minnegesang, die Anfänge einer eigentlich polyphonen Stilentwicklung bei den Florentinern zu Anfang des 14. Jahrhunderts und damit die italienischen, ferner die französischen Vorläufer der Niederländer. Besonders sind es die kurz zusammenfassenden Episoden, die Meisterstücke ersten Ranges bieten (S. 9, 47, 49, 54, 89, 137, 144, 159, 187, 295, 303). Es ist unmöglich, den Forscher hier vom Menschen zu trennen; der Eindruck einer grossen, von jeder Eitelkeit freien Persönlichkeit ergreift den in beständiger Spannung erhaltenen Leser, eines umfassenden, in der Ruhe und Objektivität seines Urteils stolzen Geistes, der es verschmäht, seine Resultate auch nur um das kleinste wichtiger, seine Mutmassungen um das kleinste wahrscheinlicher hinzustellnn, als sie vor seinem innersten strengen Urteile sind. Mit vornehmer Liebenswürdigkeit werden entgegengesetzte Ansichten behandelt, besonders Gevaerts und Johannes Wolfs, dessen eigentlich beklagenswerte Übertragungsart S. 308 mit besonderer Milde erwähnt wird. Von all den minder grossen und guten Eigenschaften, denen man in den Arbeiten gerade von Professoren der philologisch-historischen Sektion philosophischer Fakultäten so oft begegnet, findet sich hier das vorbildliche Gegenteil. Riemann hat Jus und Philosophie studiert und ist Professor, aber sein Stil ist nicht der des Juristen, Philosophen oder Professors, sondern der des erstklassigen wissenschaftlichen Schriftstellers. Dieser Band ist eines der für den Fachmann genussreichsten Bücher, die es auf irgendeinem Gebiete geben kann.

Dr. Max Steinitzer

105. **H. T. Finck: Edvard Grieg (Living masters of music, vol. 5). Verlag: John Lane, London.**

Seit Clossons französischer Broschüre und Schjelderups norwegischem Buch ist die vorliegende englische Arbeit wohl die erste umfassende Biographie und gründliche künstlerische Würdigung Edvards Griegs. Finck versteht es so gut, sein reiches und wertvolles Material nützlich zu verwerten, und vermag dabei so verständnisvoll das künstlerische Wesen seines Helden zu verstehen und verständlich zu machen, dass wir von der Arbeit einerseits den Eindruck einer lückenlosen Biographie erhalten, anderseits in ihr das lebensvolle Spiegelbild des Wesens und der Persönlichkeit Griegs erblicken können — ungetrübt durch eine allzu trockene „Vollständigkeit“ oder das Leben tötende „wissenschaftliche“ Darstellung. Der Verfasser spricht im Vorwort die Befürchtung aus,

Digitized by Google



CARL NIELSEN

Digitized by Google

Digitized by Google

es könnte zu enthusiastisch erscheinen und kritiklos („uncritical") genannt werden — aber sein Enthusiasmus beruht auf dem Verständnis, und Kritik und Tadel sind nicht immer gleichbedeutend. In Wirklichkeit ist es gerade die prächtige Mischung von Solidität der Arbeit und von herzlicher Innigkeit der Sprache, was einem Fincks Biographie lieb werden lassen kann. Umgeben von wertvollen Zusammenstellungen — einer Liste von Aussprüchen über Grieg; einer Bibliographie von Büchern und Zeitschriftenartikel über ihn; einer Übersicht über seine Kompositionen — und versehen mit zahlreichen erläuternden und ergänzenden Anmerkungen, ist die eigentliche Darstellung doch durchaus von Achtung und Liebe erfüllt, jegliche Kühle glücklich vermeidend. Und so folgen wir mit Spannung der Erzählung von Abstammung, Kindheit, Jugend, Lehrzeit und Meisterjahren, wie wir mit Teilnahme die schöne Würdigung des Menschentums Griegs auf uns wirken lassen und wie wir mit Interesse die Besprechung von Griegs Werken verfolgen. Das Kapitel, das sich mit Griegs Häuslichkeit befasst (S. 45 „Grieg at home, Personal traits, Anecdotes"), gehört zu den schönsten Abschnitten des Buches. Ebenso das letzte Kapitel, „Griegs artistic creed" überschrieben. Von den rein ästhetischen Abschnitten ist der über Griegs Originalität und sein Verhältnis zu der norwegischen Volksmusik wohl der bedeutsamste; er enthält sehr viel Feinfühligkeit und Verständnis für den mitunter rätselvollen Zusammenhang zwischen dem Schaffen eines Künstlers und der Natur und der Volkstümlichkeit seiner Heimat. Mit einem gewissen Eifer tritt Finck der Theorie entgegen, Grieg sei nichts anderes als immer wieder nur die Verkörperung speziell norwegischer Musik . . .: „Grieg is one of the most original geniuses in the musical world of the present or past. His songs are a mine of melody, surpassed in wealth only by Schubert's, and that only because there are more of Schubert's. In originality of harmony and modulation he has only six equals: Bach, Schubert, Chopin, Schumann, Wagner, and Liszt. In rhythmic invention and combination he is inexhaustible, and as orchestrator he ranks among the most fascinating!" So trachtet Finck immer wieder, die allgemeine Bedeutung Griegs für die Gesamtmusikgeschichte zu kennzeichnen und festzustellen. Eine besondere Zierde des Buches bilden die Illustrationen, die uns den Helden, seine Angehörigen und Freunde, sein Künstlerheim in Troldhaugen sehr gut vor Augen führen.

Dr. Egon v. Komorzynski

106. **Karl Storck: Geschichte der Musik.** III. Abteilung. Muthsche Verlagshandlung, Stuttgart 1904.

Die dritte Abteilung des hier schon anerkennend erwähnten Werkes, das mittlerweile zum Abschluss gekommen ist, reicht bis auf J. S. Bach und Chr. W. Gluck. Jenem gehört das vorletzte, diesem das letzte Kapitel. Das mag, da die Todestage beider um 37 Jahre auseinanderliegen und die Meister auf verschiedenen Gebieten tätig waren, zuerst befremden; allein in Wahrheit stehen sie nebeneinander, wie neben ihnen, sich allerdings mehr zu Gluck neigend, Lessing steht; in ihnen verkörpert sich der wiedererwachte selbständige deutsche Kunstgeist, der die wälsche Kunst überwindet. — Storcks Buch hat wohl Aussicht, ein Volksbuch im besten Sinne des Wortes zu werden. Nicht als ob jemand aus ihm ausschliesslich Musikgeschichte studieren könnte oder sollte: es ist kompilatorisch gearbeitet, geht über viele Details hinweg und macht deshalb die Benutzung der eingehenden Fachliteratur durchaus nicht überflüssig. Aber Storcks Schreibart fesselt und regt an, und da der Verfasser ein in der Kulturgeschichte seines Volkes ordentlich bewanderter Mann ist und verwandte Erscheinungen anderer Gebiete mit denen der musikalischen in gute Beziehungen zu setzen versteht, so wird sein Buch auch denen Nutzen bringen können, die für die Musik an sich nur wenig übrig haben.

Prof. Dr. Wilibald Nagel

Digitized by Google

MUSIKALIEN

107. **Robert Fuchs:** Quartett h-moll für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello. op. 75. Verlag: Adolf Robitschek, Wien und Leipzig.

Ein Werk, das immer und immer wieder mit Freuden gespielt und angehört werden wird, mit Werken Franz Schuberts und Brahms' geistig verwandt, voller feiner Inspirationen und bewunderungswert wegen der herrlichen musikalischen Arbeit. Die österreichische Heimat des Komponisten ist namentlich dem Scherzo, dessen Trio wohl am besten gelungen ist, anzumerken. Viel Schönes enthält auch der Variationensatz. Von den beiden Ecksätzen interessiert der kraft- und schwungvolle Schlussatz wohl nachdrücklicher als der erste mit seinen Anklängen an Schuberts Es-dur Trio. Das keine Schwierigkeiten bietende Werk sei namentlich auch den Kammermusik treibenden Dilettanten warm ans Herz gelegt.

108. **Anton Arensky:** Trio No. 2 pour Piano, Violon et Violoncelle. op. 73. Verlag: P. Jurgenson, Moskau und Leipzig.

Ein sehr gefälliges und dankbares Werk des russischen Mendelssohn, der seiner Neigung zum Gefühlsüberschwang und zur Süsslichkeit darin selbst im langsamen Satz nicht allzu sehr gefolgt ist; der erste Satz ist sogar energisch und grosszügig. Nicht ohne originelle Pikanterie ist das Scherzo. Der Schlussatz enthält bemerkenswerte Variationen über ein einfaches Thema, die zum Teil ein russisches Gepräge tragen.

109. **Heinrich XXIV. j. L. Prinz Reuss:** Zweite Sonate für Pianoforte und Violine. op. 21. — Sonate für Pianoforte und Viola. op. 22. — Zwei Quartette für zwei Violinen, Viola und Violoncell. op. 23. Verlag: C. Schmidl & Co., Wien.

Alle vier Werke zeichnen sich durch Formvollendung, Klangschönheit und edle Melodik aus; eine besondere Eigenart, eine neue Tonsprache finden wir freilich nicht darin; überall tritt die feinsinnige Begabung, die hohe Schulung des Komponisten, die dieser zuletzt bei Herzogenberg und Brahms empfangen hat, hervor; es sind ganz vortreffliche Kammermusikwerke eines Epigonen der Klassiker, der in den beiden Sonaten und dem ersten Quartett die Variationenform mit besonderem Geschick meistert. In der dreisätzigen Violinsonate darf besonders der erste Satz als das Muster eines Sonatensatzes gelten. Sehr willkommen wird die Bratschensonate sein; der Eigenart dieses Instruments ist darin aufs beste Rechnung getragen, niemals wird es vom Klavier übertönt. Auch diese Sonate ist dreisätzig; der gefällige Schlussatz erreicht die Gediegenheit der vorangehenden Sätze nicht ganz. Das erste Quartett in g-moll wird durch einen Satz eröffnet, der die Bezeichnung „Legende" tragen müsste und einen geradezu meisterhaften Quartettstil aufweist. Brillant und dabei charakteristisch ist das Scherzo, gediegen der Variationensatz, das Finale munter, aber nicht gerade den vorhergehenden Sätzen ebenbürtig. Noch höher möchte ich das zweite Streichquartett in Es-dur einschätzen; es ist frischer und grosszügiger als das erste; der langsame Satz ist bedeutend zu nennen. Quartettvereinigungen, auch Dilettanten seien darauf ganz besonders aufmerksam gemacht.

110. **Fritz Crome:** Sonate pour Violon et Piano. op. 3. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Ein starkes Talent, ein reiches Innenleben offenbart sich in dieser Sonate, deren erster sehr melodischer Satz von wohltuender Einfachheit ist. Im zweiten, der eine spezifisch nordische Physiognomie aufweist, ist langsamer Satz und Scherzo sehr geschickt mit einander verbunden. Im Finale, das durch ein Rezitativ eingeleitet und unterbrochen wird, finden sich einige harmonisch gesuchte Stellen.

111. **Tor Aulin:** Konzert No. 3 c-moll für Violine. Ausgabe mit Klavierbegleitung. op. 14. — Vier Stücke in Form einer Suite für Violine mit Klavierbegleitung. op. 15. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Digitized by Google

Für den Wert des Violinkonzerts spricht schon der Umstand, dass es Henri Marteau bereits aus dem Manuskript gespielt hat. Der Komponist weiss wirklich darin etwas zu sagen, namentlich in dem sehr ausdrucksvollen ersten Satze (Molto moderato) und im Andante, womit aber nicht gesagt sein soll, dass das wirkungsvolle Finale in musikalischer Hinsicht nicht gerade wertvoll ist. Für Geiger mit grossem Ton bietet dieses an schönen Kantilenen wie an wirkungsvollen Passagen reiche Violinkonzert eine genussreiche Aufgabe. Nicht so bedeutend, mehr zur Salonmusik hinneigend, aber dankbar und violingemäss ist die aus Toccata, Menuett, Air und Gavotte bestehende Suite, die teilweise von Carl Flesch in sein Repertoire aufgenommen worden ist. Zu Studienzwecken ist die Toccata empfehlenswert.

112. **W. Berwald:** Sonate für Violine und Klavier. op. 32. Verlag: Süddeutscher Musikverlag, Strassburg i. E.

In allen drei Sätzen ungemein dankbar und melodisch, teils nach Grieg, teils nach Mendelssohn schmeckend, für Dilettanten eine hochwillkommene Gabe. Der erste und letzte Satz rhythmisch nicht uninteressant.

113. **E. Kross:** Wie hält man Violine und Bogen? Verlag: Bosworth & Co., Leipzig.

Sonderausgabe der Original-Aufnahmen aus des bekannten Pädagogen Kross Neubearbeitung der Violinschule von Henning und aus seinem Gradus ad Parnassum.

114. **Peter Stojanovits:** Serenade für Violine mit Klavierbegleitung. op. 2. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Ein ansprechendes Vortragsstück für den Salon von mässiger Schwierigkeit.

115. **Alexandre Petschnikoff:** Trois Morceaux pour Violon avec accompagnement de Piano. op. 10. Verlag: D. Rahter, Hamburg und Leipzig.

Ansprechende, leichte Vortragsstücke: eine Kavatine, ein russischer Tanz, der auch in einer schwierigen Konzertausgabe vorliegt, und eine Berceuse. Prof. Dr. Wilh. Altmann

116. **Hermann Schröder:** Anleitung und Übungen zum Partiturspiel mit zwei Instrumentationstabellen als Anhang. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Gross-Lichterfelde.

Mit dieser praktischen Anleitung und sorgfältigen Zusammenstellung vorzüglicher Übungsstücke hat Professor Hermann Schröder einem wirklichen Bedürfnis abgeholfen. Um so mehr, als er in dem vorliegenden nur 50 Seiten starken Heft, im Hinblick auf die zum Partiturspiel unbedingt nötige umfassende Kenntnis der Schlüssel, dem Lernenden das Lesen sämtlicher alten und veralteten Schlüssel mit wenig Worten klar zu machen versteht. Das zum Erlernen des Partiturspiels verwendbare Material teilt er sehr richtig in drei Schwierigkeitsgrade ein: 1. in solches, das unverändert in seiner Satzweise ausgeführt werden kann; 2. in solches, das mit Rücksicht auf die pianistische Technik vereinfacht und ad hoc umgeändert werden muss; 3. in solches, das wegen seiner komplizierten Satzweise nur eine sehr unvollkommene oder gar keine Wiedergabe am Klavier zulässt. Dass der Verfasser den Schwerpunkt auf die Kenntnis der altklassischen Gesangsliteratur legt, ist selbstverständlich. Denn erstens ist es für jeden Dirigenten dringend geboten, die Gesänge eines Palestrina, Orlando di Lasso usw., in den älteren Ausgaben oder gar in der Originalausgabe lesen zu können, zweitens aber sind die da vorkommenden Schlüssel oft identisch mit der Notenstellung der Instrumente mit transponierender Stimmung. Der Verfasser hat eine nach fortschreitenden Schwierigkeitsgraden geordnete Sammlung meist unbekannter Gesänge möglichst getreu nach dem Original, unter Weglassung der namentlich bei Palestrina dem Geschmack und Belieben der Sänger anheimgegebenen Textworte, zusammengestellt, die pädagogisch und historisch von hoher Bedeutung ist. Beginnend mit sechs zweistimmigen Gesängen von Orlando di Lasso, die mit der G- oder Violinschlüssel- und Altschlüssel-Notation

Digitized by Google

anfangend, uns Kenntnis vom Sopran-, Tenor-, Mezzosopran- und Bariton-Schlüssel geben, zeigt er an dreistimmigen Sätzen von Palestrina und Lasso, sowie an vierstimmigen Chorälen von J. S. Bach die Klangschönheit des sogenannten strengen Satzes. Schröder empfiehlt nach Erledigung dieses Pensums zur Abwechslung das Spielen leichter Streichquartette von Haydn usw., um dann mit vier-, fünf- und sechsstimmigen Sätzen aus Messen Palestrina's das Schlüssellesen immer schwieriger und interessanter zu gestalten. Beherrscht der Schüler diese bis dahin vorgelegene Materie, dann wird, wie der Verfasser sehr richtig bemerkt, das nun folgende Lesen der Instrumentalmusik-Partituren ein leichtes sein. Auch hier teilt der Verfasser die Materie in drei Schwierigkeitsgrade ein und stellt für den Partiturspieler 13 Thesen auf, die ihres allgemeinbegreiflichen Inhalts wegen durchaus wertvoll sind. Da selbstverständlich ein Abdruck ganzer Symphoniesätze den Umfang dieses Werkes bedeutend erweitert haben würde, begnügt sich Schröder mit dem Hinweis auf besonders wichtige Orchester-, Oratorien-, Opern-Partituren und beschliesst sein gerade in der Einfachheit seiner Anlage so vorzügliches Werk mit zwei Instrumentations-Tabellen über Notation, Tonlage und Umfang der gebräuchlichsten Orchester-Instrumente, sowie über Partituranlagen des grossen Orchesters und der verschiedenen Militär-Orchester.

117. **Wilhelm Kienzl: Kinder-Liebe und -Leben**, zwölf kleine Klavierstücke mit Fingersatzbezeichnung. op. 30. Verlag: J. Platt, Berlin.

Nicht musikalische Studien über Kinder, sondern für Kinder aus dem Kinderleben will Wilhelm Kienzl mit diesem musikalischen Bilderbuch geben. Er geht dabei von dem richtigen Standpunkt der bewährtesten Lehrmethode, dem Anschauungsunterricht aus, so zwar, dass das Kind durch den Anblick des Bildes ganz von selbst darauf gebracht wird, das dazugehörige Klavierstück seinem musikalischen Stimmungsgehalt nach wiederzugeben. Die einzelnen Stücke will der Autor nicht hintereinander, sondern mehr von Zeit zu Zeit als Fleissbelohnung vorgenommen wissen. Die in lieblicher Melodik sich ergehenden einfachen, nicht mehr als eine Sextenspannung verlangenden Stückchen sind eine wertvolle Bereicherung unserer an guter Musik wirklich nicht übermässig reichen Klavierliteratur für Kinder. Möchten wir recht oft derartigen Erzeugnissen begegnen, damit die klavieristischen Abc Schützen vor Lange, Sidney Smith, Bardazewska u. a. bewahrt bleiben. Es wäre nicht freudig genug zu begrüssen, wenn unsere ersten Tonsetzer der Gegenwart ebenfalls der Kunst im Leben des Kindes ein Scherflein brächten. Damit bei diesem mit der besten Absicht geschriebenen Heft auch die Geschmacklosigkeit nicht fehle, dafür sorgte der Verleger J. Platt, der sich auf dem Titelblatt „Editeur de Musique" bezeichnet. Sapienti sat!

118. **Henryk Opieński: Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

Im allgemeinen sind diese Gesänge nicht von besonderer musikalischer Bedeutung. Die Erfindung ist beschränkt und nicht entfernt dazu angetan, den dichterischen Gehalt der verschiedenen poetischen Stoffe zu erschöpfen. Einigermassen charakteristischer sind „Die Sehnsucht" und „Im Winter" geraten.

119. **Edgar Istel: Drei Lieder** für eine Singstimme und Klavierbegleitung. op. 16. Verlag: Dr. Heinrich Lewy, München.

Von dieser Talentäusserung Istels bin ich recht sehr enttäuscht. Die drei sich sämtlich im 6/8 Takt bewegenden Lieder sind keiner glücklichen Stunde entsprossen. Das dritte „Heimweg" erscheint noch als das Abgerundetste. Es ist ein einfaches Stimmungsbild, das trotz einiger deklamatorischen Geschmacklosigkeiten bei gutem Vortrag eine annehmbare Wirkung machen kann. Adolf Göttmann

Digitized by Google



REVUE DER REVUEEN

HAMBURGER ECHO 25. Febr. 1906. — Ein mit „Loge" unterzeichneter Artikel über „Das Orchester" befürwortet im Interesse eines verinnerlichten und gesteigerten Musikgenusses „Lichtabdämpfung im Saal bei ernster Symphoniemusik und Unsichtbarmachung des Konzertorchesters samt dem Dirigenten."

LUZERNER TAGBLATT 20. Februar 1906. — „Heinrich Heine und die Musiker" betitelt sich ein zum 50. Todestage des Dichters publizierter Aufsatz.

KUNSTWART (München) 19. Jahrg., Heft 12. — Fritz Volbach: „Wohin steuern wir?" Gedanken eines Musikers. — Verfasser beschäftigt sich mit der Mystik unserer Zeit, in deren ahnungsvolle Tiefen von allen Künsten die Musik am meisten einzudringen vermag, da ihr Reich dort beginnt, wo das Wort versagt. Die Kunst der freien Stimmführung hat „das Streben nach voller Ergründung, nach unermüdlichem Drängen und Ringen in die geheimnisvollen Tiefen" in ungeahnter Weise ausgebildet. „Haben wir schon Richard Strauss' unvergleichliche polyphone Kunst mit Recht angestaunt, bei Reger wächst sie ins Unglaubliche. Wo soll das noch hin?" . . .

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE SÄNGER-ZEITUNG (Iserlohn) 1. Jahrg. No. 1. Eine neue Zeitschrift für „Dirigenten, Sänger und Gesangsfreunde", die in erster Linie die Interessen der rheinisch-westfälischen Sängerschaft vertritt. Aus dem „reichen redaktionellen Inhalt" der ersten Nummer sei ein Stirnartikel von J. Loerwald über „den Gesangswettstreit" erwähnt; ferner: „Berichte über Vereinskonzerte, Wettstreite, Kritiken über faule Zustände" [!] usw.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG (Zürich) 1906, No. 7—12. — Carmen Sylva: „Musikalische Stunden". Die hohe Verfasserin gibt mit beredten Worten den Empfindungen Ausdruck, die sie bei der Beschäftigung mit dem Bachschen „Wohltemperierten Klavier" bewegt haben. Sie bezeichnet Bach als „den einzigen Musiker, bei dem man niemals ermüdet", für den es keine Zeiten und Jahreszeiten gibt. — Karl Nef schreibt über den „Männergesang im Kanton St. Gallen".

THE MUSICIAN (Boston) vol. XI. No. 1. — Einen interessanten Aufsatz: „First concerts in England" veröffentlicht Jaroslaw de Zielinski. Die ersten öffentlichen Konzerte fallen in die Regierungszeit Charles II. unter Leitung von John Banister, von denen das erste am 30. Dez. 1672 stattfand. „The room was fitted round with seats and small tables, alehouse fashion. There was a large raised box for the musicians, whose modesty required curtains!" Während des Cromwell'schen Interreguums waren öffentliche Konzerte verboten und wurden erst um 1680 wieder aufgenommen, „performances from which our modern concerts have descended." — Das Heft enthält ferner: „Musical instruments in the Metropolitan Museum, NewYork von Frank H. Marling" mit zahlreichen Abbildungen. — „The Sons of Sidney Homer" von Lawrence Gilman.

ACADEMY (London) 1906, No. 1764|65; 1767|69. — H. C. Colles beschliesst seinen Artikel über „The Oxford History of Music". — Derselbe Autor schreibt „On Extempore Playing". Er beschäftigt sich in erster Linie mit der Frage: „how can

Digitized by Google

it be true that the best piece of extemporisation is that which most nearly approaches to written composition?" und bemerkt, dass bei allen Organisten und Pianisten, die er habe extemporieren hören, für ihn nichts Tieferes zu entnehmen war, einen Menschen ausgenommen, mit dem er eng befreundet gewesen sei. „It is more than possible, indeed quite likely, that it is friendship as much as music which in such a case gives that specially intimate and personal tone, without which all extempore playing is dead."

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE (Wien) 1906, No. 5. — In einem Aufsatz: „Mehr Licht in unsere Partituren!" beleuchtet Franz Dubitzky das stetig zunehmende kompliziertere Aussehen derselben. Mozart ist mit siebon Tönen ausgekommen; unsere Modernen benutzen mit Vorliebe die „zwölftönige chromatische Skala". Bei neuzeitlichen Partituren versagen auch die schärfsten und flinkesten Sehorgane, all unser Spürsinn hilft uns nichts. „Wir denken, jetzt muss sich der C-dur Dreiklang einstellen; wir täuschen uns, der Komponist bringt c-moll." Der Verfasser verlangt auch eine Vereinfachung der Transposition im Reiche der Partitur. „Je beschwerlicher der Weg ins ‚Innere' unserer Partituren wird, desto mehr sorge man für sichere, erhellte Brücken und Stege!"

WEEKBLAD VOOR MUZIEK (Amsterdam) 1906, No. 6—10. — Eine eingehende Analyse des Tennyson'schen Epos und der von R. Strauss dazu geschriebenen Musik veröffentlicht W. I. Corver unter dem Titel: „Alfred Tennyson en Richard Strauss". — Ferner: H. Garms jr. „Een Theoretische Inventaris."

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT (Leipzig) 1906, No. 8—10. — Erich Kloss beschäftigt sich in seinem Artikel: „Choreographisches bei Richard Wagner" mit den Anschauungen Wagners über das dramatische Kunstwerk. Er bezeichnet Wagner als „Meister der Choreographie, der er eine ganz einzig dastehende Stellung angewiesen hat im Reigen der Künste". — Die Frage: „Dekadenz in der Musik?" behandelt Roderich von Mojsisovics. — Max Chop schreibt über „Robert und Clara Schumann".

LE COURRIER MUSICAL (Paris) 1906, No. 4. 5. — Eugène Segnitz vergleicht in einer Monographie „Anton Bruckner" die starken Individualitäten Brahms' und Bruckners. Er bezeichnet Brahms als den Repräsentanten der „l'école de la ‚forme', de la pensée concentrée". Bruckners Schaffenskraft hingegen sei „tellement puissante, qu'il lui arrive souvent, dans ses symphonies, de s'écarter des idées principales: il en résulte des longueurs et une sorte de confusion momentanée." Eines ist beiden gemeinsam: sie sind von Beethovens Nachfolgern die einzigen, die „mouvements lents" zu schreiben vermochten. Brahms wird hierin noch von Bruckner überragt: man nennt ihn deshalb mit Recht „le Maître de l' Adagio". — Camille Mauclair veröffentlicht interessante „propositions sur la musique", Michel Benet behandelt „les ‚Etudes' de Liszt".

LE JOURNAL MUSICAL (Paris) 1906, No. 4. 5. — Erwähnenswert ist der Artikel von François Aubaresses: „Critique et Méthode", in dem Impressionismus und Symbolismus als „les deux extrêmes d'apprécier une œuvre musicale" beleuchtet werden. — Ferner: Jean d'Udine: „Musique et Prosodie".

THE MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1906, March. — Adolf Schloesser beklagt in seinem Aufsatz „The Sonata" die geringe Fruchtbarkeit zeitgenössischer Tonsetzer in der Sonatenform. „It would be quite a pleasant sensation to meet with a really fine, grand new sonata, both for the performer to play as well as for the audience to listen to: I think a young talent might do worse than follow this

Digitized by Google

hint." — Maud Matras: „A Fantasy". — Arthur Spencer: „Can music express emotion?" (Schluss.)

MUSICA (Buenos Aires) 1906, No. 3—5. — José Ingegnieros bringt den Schluss seines lesenswerten Artikels: „Origen y funcion de la mùsica." — Francisco López Añón: „La mùsica árabe" — Alfred Ernst: „La melodía de Wagner".

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1906, No. 15—29. — F. A. Gevaert bespricht „Die musikalische Reproduktion". In neuerer Zeit sei die Frage gestellt worden, ob das Ideal des Komponisten nicht dadurch verwirklicht werden könnte, dass man „sein Werk wieder unter Verhältnisse brächte, die denen genau entsprächen, unter welchen es ursprünglich aufgeführt wurde". Das Ergebnis eines solchen Versuches würde wahrscheinlich eine ebensolche Karikatur ergeben, als wenn man Dramen Shakespeare's mit Wegweisern statt Dekorationen aufführen würde. Es ist ganz unmöglich, auf dem Gebiete der Musik von den neuen Anforderungen abzusehen, die sich seit einem Jahrhundert entwickelt haben. — Ernest Closson würdigt das Leben und Schaffen von „François Auguste Gevaert". Als Direktor des Brüsseler Konservatoriums ist er zum Reorganisator des Musiklebens in Belgien geworden und „der oberste Leiter des musikalischen Lebens im Lande". Seine wichtigsten musikalischen Werke gehören der alten französischen Opéra comique an, „einem uns schon ziemlich fern liegenden Genre". — Viktor Joss schreibt über Tomas Breton's Oper „Dolores"; Eugen Schmitz über Wolf-Ferrari's „Die vier Grobiane".

HAMBURGER NACHRICHTEN 1906, 1. April. — Unter der Überschrift: „Ein deutscher Fürst über Richard Wagner im Jahre 1849" wird zum erstenmal ein hochinteressanter Brief Carl Alexanders von Sachsen-Weimar an Jos. Tichatscheck, den berühmten Tenor der Dresdener Hofoper, veröffentlicht, in dem der junge Fürst seiner Begeisterung für Richard Wagner Ausdruck verleiht. Er schreibt u. a. über „Lohengrin": „Das Werk ist voll Phantasie, voll Poesie, voll Kenntnis der Bühne und wird seinen Effekt gewiss nicht verfehlen, wenn es durch eine solch herrliche Musik belebt wird, wie die, welche ich im Tannhäuser bewundere. Dieser aber bleibt eine der grossartigsten Schöpfungen der Kunst unserer Zeit und stellt den Namen Wagners sehr hoch. Ich freue mich zu sehen, dass sein Talent nicht ruht, er ist das demselben schuldig, vorwärts auf der Bahn zu dringen, die es ihm gezeigt."

DER ZEITGEIST (Berlin) 1906, No. 11. — „Musik fürs Volk". Freiluftkonzerte in Deutschland und Amerika von Arthur Laser. Verfasser befürwortet die Einrichtung städtischer Freikonzerte im Freien nach amerikanischem Muster. Es müsse dabei vor allem auf tüchtige Dirigenten gesehen werden, damit nicht das künstlerische Resultat solcher kostspieligen Einrichtungen wie in Amerika gleich Null werde.

DIE WOCHE (Berlin) 1906, 10. März. — Otto Neitzel veröffentlicht eine Plauderei „über die Begleitung zum Gesang". „Der springende Punkt für das Verhältnis zwischen Gesang und Begleitung ist, dass dem Gesang eine zwar sich ihm anschmiegende, zu ihm hinzugeschaffene, aber doch schon einigermassen selbständige Begleitung hinzutritt . . . Der Begleiter sei edel, hilfreich und gut. Bei Hofkonzerten vergesse er den chapeau claque und die hineinzusteckenden weissen Handschuhe nicht".

GREGORIANISCHE RUNDSCHAU (Graz) 1906, No. 2. — Petrus Döink: „Die Einführung der nach der vatikanischen Ausgabe hergestellten neuen Choralbücher unter dem kirchenrechtlichen Gesichtspunkt." — P. Cölestin Vivell: „Das Quilisma" (Fortsetzung).

Digitized by Google

PRAGER TAGBLATT, 1906, No. 43, 46. — Angelo Neumann bespricht das Verhältnis von „Kunst und Kritik". Zwischen dem Kritiker und der Bühnenleitung besteht ein natürlicher, nie ganz auszugleichender Gegensatz. Der Kritiker, der das gedachte Ideal vertritt und daran die Wirklichkeit misst, soll und muss vor allem wissen, „wo die Grenze zwischen idealem Wollen und praktischem Können liegt. Hierin liegt die unwillkürliche Abneigung des Künstlers, des Theaterleiters gegen Kritik begründet." ... „Gebet uns Männer zu Richtern, deren Lob uns eine Ehre, deren Tadel uns eine Anregung sein kann." — Richard Batka behandelt unter dem Titel „Richard Wagner und die Prager Mozart-Tradition" die Bedeutung Prags für das Verhältnis Richard Wagners zur Mozartischen Kunst. Dem damaligen Direktor des Prager Konservatoriums, Dionys Weber, verdankt Wagner wertvolle Aufschlüsse über Mozarts Kunst. „Die mancherlei unschätzbaren Winke, die Wagner in seiner Schrift ‚Über das Dirigieren' dem Mozart-Dirigenten erteilt, fussen auf den Belehrungen Webers."

DAHEIM (Leipzig) 1906, No. 17. — „Mozart und wir" von Ferdinand Pfohl. Die erstaunliche Fülle Mozartscher Kompositionen steht zu der „öffentlichen und privaten Musikpflege, zu dem Wissen des einzelnen von Mozart" in einem Verhältnis, das nachdenklich stimmen muss ... Auch erscheint es dringend wünschenswert, dass „die musikalische Pädagogik mehr als es bisher geschehen ist, die musikalische Erziehung der Jugend auf Mozartsche Grundlagen stellt."

SCHLESISCHE ZEITUNG (Breslau) 1906, 19. Jan. — „Hundert Jahre deutschen Männergesanges" schildert Max Dembski und spricht in Verbindung hiermit über den Wert und die Bedeutung des deutschen Liedes.

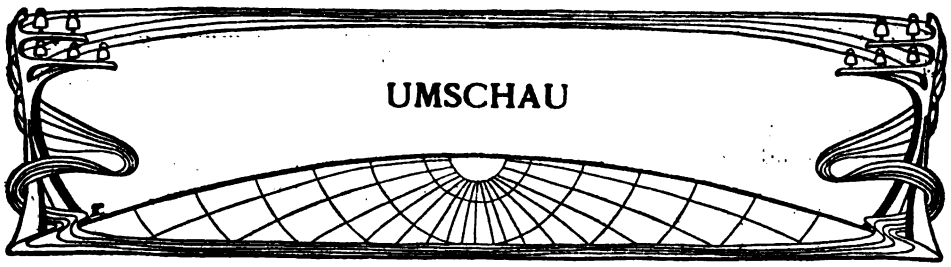
BERLINER TAGEBLATT 1906, 29. Jan. — Hermann Erler veröffentlicht einen unbekannten Jugendbrief Felix Mendelssohn-Bartholdy's: „Die Reise in die Schweiz", den der damals dreizehnjährige Knabe aus Secheron bei Genf an Zelter geschrieben hat. Der Brief ist ein beredtes Zeugnis für die ungewöhnliche Frühreife Mendelssohns. Besonders interessant sind einige Bemerkungen über das „Jodeln". „Es besteht aus Tönen, die durch die Gurgel hervorgebracht werden, und gewöhnlich sind es aufspringende Sexten, die man jodelt." (Notenbeispiel.) ... „Zweitens der vielbelobte Gesang der Schweizermädchen, der besonders im Berner Oberland verbreitet ist. Von dem kann ich leider nicht viel gutes sagen. Es ist allerdings nicht zu verkennen, dass sie gewöhnlich vierstimmig singen; doch alles wird verdorben durch eine Mädchenstimme, die sie wie flauto piccolo betrachten."

NEUE FREIE PRESSE (Wien) 1906, 28. Januar. — Ilka Horovitz-Barnay teilt einige noch nicht veröffentlichte „Brahms-Briefe" mit, die an Brahms' warmherzigen Freund und Ratgeber Dr. Fellinger gerichtet sind. Die Briefe zeugen von dem tiefwurzelnden, keuschen Gefühl, das Brahms innewohnte und ihm seine Geistes- und Herzensschätze vor profaner Berührung bewahren liess.

TÄGLICHE RUNDSCHAU (Berlin) 1906, 13. Febr. — „Ein Brief Richard Wagners an seine Schwester Klara", mitgeteilt von Gustav Manz. Das Schreiben gibt ein getreuliches Abbild der ersten Zeit der Zürcher Verbannung und ist insofern rein äusserlich wertvoll, als es den einzigen Familienbrief aus den vielbewegten Monaten des Jahres der Flucht darstellt.

Da die „Revue der Revueen" jetzt in der Redaktion bearbeitet wird, können nur diejenigen Zeitschriften berücksichtigt werden, die der Redaktion von den Verlegern regelmässig zugesandt werden

Digitized by Google



NEUE OPERN

Felix Draeseke: „Merlin" betitelt sich ein Musikdrama, das der hochbetagte Tonsetzer soeben vollendet hat.

Albert Mattausch: „Die Brautnacht", ein einaktiges Musikdrama, Text von Gustav Adolf Müller, erlebte am Magdeburger Stadttheater seine Uraufführung.

François Rasse: „Deïdamia", Text von Lucien Solvay und F. Rasse nach Alfred de Musset's „La coupe et les lèvres", ging im Theater de la Monnaie als Novität in Szene.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Dortmund: „Heimkehr" von Karl Pottgiesser wurde im Stadttheater zum erstenmal aufgeführt.

Frankfurt: In der Zeit vom 27. April bis 30. Mai veranstaltet das Opernhaus einen Wagner- und Mozart-Zyklus unter Mitwirkung hervorragender Gäste. Er beginnt mit „Rienzi" und wird weiter den „Fliegenden Holländer", „Tannhäuser", „Die Entführung aus dem Serail", „Lohengrin", „Don Juan", „Tristan und Isolde", „Cosi fan tutte", „Die Meistersinger", „Die Zauberflöte", „Rheingold", „Die Walküre", „Siegfried", „Die Hochzeit des Figaro" und „Götterdämmerung" bringen. Zu den Mitwirkenden gehören Theodor Bertram, Emilie Herzog, Ernst Kraus (Berlin), Katharina Fleischer-Edel (Hamburg), Thea Drill-Oridge und Lucie Weidt (Wien), Paula Dönges (Leipzig), Erika Wedekind (Dresden), Fritz Feinhals und Hermine Bosetti (München).

Gotha: Die Oper „Biondinetta" von Spiro Samara erlebte unter Alfred Lorenz ihre erste Aufführung in Deutschland.

Mailand: Die neue Oper „Jorio's Tochter" von Alberto Franchetti erblickte in der Scala das Rampenlicht.

Nantes: Ausser dem „König von Ys" ist auch der „Tannhäuser" angekündigt.

Nürnberg: Das Stadttheater veranstaltet in der Zeit vom 13.—22. Mai zur Feier der Eröffnung der bayrischen Jubiläums-Landesausstellung Festspiele, die folgende Aufführungen umfassen: „Die Meistersinger von Nürnberg", „Bruder Lustig" von Siegfried Wagner und „Salome" von Richard Strauss. Als Solisten wurden verpflichtet: Hermine Bosetti, Leopold Demuth, Ernst Kraus, Hermann Schramm, Friedrich Brodersen, Rudolf Moest, Carl Scheidemantel, Leo Slezak.

Pau: Im „Palais d'Hiver" gastierte Maria Gay als Carmen und Dalila; ferner gelangten zur Aufführung „Hamlet", „Romeo und Julie" und „Hedda" von Fernand Le Borne unter Leitung des Komponisten.

Rom: Im Costanzi-Theater wurde das „Rheingold" mit Arimondi (Wotan), Borgatti (Loge) und de Lucia (Alberich) aufgeführt und fand begeisterte Aufnahme.

Digitized by Google

KONZERTE

Baden-Baden: Das Programm des dreitägigen Musikfestes enthält ausser Beethoven, dem ein ganzer Abend gewidmet ist, Werke von Brahms, Liszt, Weber, Wagner, Strauss und Humperdinck. In die Leitung des Festes teilen sich, ausser dem Gastdirigenten Richard Strauss, der städtische Kapellmeister Paul Hein und Musikdirektor Beines. Als Solisten sind gewonnen: Frau Fleischer-Edel, Julia Culp, Ludwig Hess und Henri Albers, erster Bariton der Brüsseler Oper, von Instrumentalisten Henri Marteau und Ferruccio Busoni.

Baltimore: Der 25. Jahrestag der Oratorio Society wurde am 26. April durch eine Aufführung von Horatio Parker's „Hora Novissima" und Liszts 13. Psalm unter Leitung Joseph Paches gefeiert.

Flensburg: In der Marienkirche gelangte das Passions-Oratorium von Heinrich Schütz in der Bearbeitung von Carl Riedel durch den Kirchenchor, Dirigent Organist Emil Magnus, zu zweimaliger Aufführung. Den „Evangelist" sang Herr Steger-Flensburg, den „Christus" A. N. Harzen-Müller aus Berlin, an der Orgel begleitete Carl Warnke aus Kiel.

Essen: Das vorläufige Programm für die Tagung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins lautet folgendermassen: Donnerstag, den 24. Mai. Erstes Orchesterkonzert. Rudolf Siegel: Heroische Tondichtung; Frederik Delius: „Sea-Drift" für Bariton, gemischten Chor und Orchester; Hermann Bischoff: Symphonie; Richard Mors: „Dem Schmerze sein Recht", symphonische Dichtung; Walter Braunfels: Szene aus der Oper „Fallada"; Otto Neitzel: „Das Leben ein Traum" (Violinkonzert); Engelbert Humperdinck: Hymne für Chor und Orchester. — Freitag, den 25. Mai, vormittags. Erstes Kammermusik-Konzert (Essener Quartett). Abends im Stadttheater „Flauto solo" von Eugen d'Albert. — Sonnabend, den 26. Mai. Zweites Orchesterkonzert. Gustav Mahler: VI. Symphonie. — Sonntag, den 27. Mai, vormittags. Zweites Kammermusik-Konzert (Münchner Quartett), Abends im Stadttheater in Köln: „Gunlöd" von Peter Cornelius. — Von Kammermusikwerken sind in Aussicht genommen: Heinrich Zoellner: Streichquartett, Hugo Kaun: Streichquartett, Bruno Walter: Klavierquintett, Paul Juon: Klavierquintett; ferner Lieder von Henri Marteau und Hans Sommer.

Görlitz: Für das 16. schlesische Musikfest sind von Solokräften gewonnen worden: als Sopranistinnen Edith Walker-Wien, Klara Erler-Berlin, Hildegard Börner-Leipzig, Frl. Koslowsky-Dresden und Frl. Joachim-Görlitz. Von Altistinnen ist vorläufig nur Frau Metzger-Froitzheim aus Hamburg zu nennen, während eine zweite Kraft noch zu gewinnen ist. Als Tenöre haben zugesagt: Felix Senius-Petersburg und Fischer-Görlitz. Die Baritonpartie hat Herr Büttner-Karlsruhe übernommen, und der Bass wird durch Herrn Orelio-Basel vertreten sein. Ausser diesen Künstlern und Künstlerinnen werden die Pianistin Frau Kwast-Hodapp aus Berlin und der Organist Dr. Koch aus Görlitz mitwirken. Theaterdirektor Brehm aus Görlitz wird die Rezitation des verbindenden Textes in den Chören des „Entfesselten Prometheus" übernehmen, den Liszt zu Herders gleichnamigem Texte komponiert hat.

Bad Kissingen: Das Orchester des Wiener Konzertvereins wird während der Sommersaison allwöchentlich jeden Samstag ein Symphonie-Konzert im

Digitized by Google

Königl. Konversationssaale veranstalten. Als Solisten für diese Konzerte sind gewonnen worden die Damen: Marie Buisson (Gesang), Elly Ney (Klavier), C. Schröder-Kaminsky und Katharina Senger-Bettaque (Gesang), Guilhermina Suggia (Violoncello), Felix Berber (Violine), Ferruccio Busoni (Klavier), Fritz Feinhals und Baptist Hoffmann (Gesang), Josef Pembaur (Klavier), Felix Senius (Gesang), Bernhard Stavenhagen (Klavier). Ausser dem ständigen Leiter dieser Konzerte, Martin Spörr, werden als Gastdirigenten die Herren Josef Hellmesberger, Ferdinand Löwe und Felix Mottl auftreten.

Konstantinopel: Am 1. April fand in dem grossen Saale der deutschen Botschaft eine Aufführung von Szenen aus Richard Wagners „Parsifal" statt. Es nahmen daran teil der Männerchor der „Teutonia" und des „Deutschen Handwerker-Vereins", die Chöre des „Näh-Vereins" mit ihren Solistinnen, ein Knaben- und Mädchenchor der deutschen Schule und ein grosses Orchester von 50 Musikern, zusammen ca. 250 Personen. Das Programm umfasste: 1. Vorspiel, 2. Verwandlungsmusik, 3. Graisszene, 4. Charfreitagszauber.

Waterberg (U. S. A.): Das 13. jährliche Sängerfest des Connecticut-Sängerbundes wird am 18. und 19. Juni unter Leitung Hans Saro's stattfinden.

TAGESCHRONIK

Ein deutsches Liederbuch für amerikanische Studenten. Die Germanistische Gesellschaft der Staatsuniversität von Wiskonsin hat, wie wir dem „B. T." entnehmen, kürzlich ein ziemlich stattliches Bändchen deutscher Liedertexte mit den dazu gehörigen Melodieen zum Gebrauch für amerikanische Studenten herausgegeben. Die Veröffentlichung erfolgte, weil dem Vorwort zufolge sich bei den geselligen Zusammenkünften der genannten Wiskonsiner Gesellschaft, die sich in der Hauptsache aus den Lehrern wie den Studenten der Staatsuniversität in Madison rekrutiert, das dringende Bedürfnis dafür herausstellte. Die in der Sammlung enthaltenen Lieder sind überwiegend Volks- oder Kommerslieder — man wollte etwas schaffen, was „etwa die Mitte hielt zwischen einem Volksliederbuch und Kommersbuch". Deutsches Studentenleben in Amerika einfach nachzuahmen, wäre offenbar unpassend. Doch — heisst es im Vorwort — „dass die deutschen Universitäten, die wissenschaftlich so tiefgehend auf die amerikanischen Schwesteranstalten eingewirkt haben, uns zu unserem Vorteil auch einen Hauch von dem verspüren lassen könnten, was an ihrem Leben und Treiben echte Jugendpoesie ist, das muss jeder Einsichtige von Herzen wünschen". Demgemäss sind hier Goethe und Heine, Baumbach und Scheffel, Arndt wie Hoffmann v. Fallersleben, Uhland und Hauff, Simrock und Schenckendorff und noch andere vertreten; die „Wacht am Rhein" fehlt ebensowenig wie „Ein' feste Burg" und der — Landesvater. Alles in allem ein höchst verdienstliches und äusserst zeitgemässes Unternehmen, für das namentlich Prof. Hohlfeld, dem Leiter der deutschen Abteilung in Madison, der wärmste Dank gebührt. Es ist gewiss ausserordentlich bezeichnend für die Fortschritte des deutschen Unterrichts in Amerika und den Geist, der an den dort bestehenden Universitäten herrscht, dass ein solches Liederbuch überhaupt erscheinen konnte.

Julius Lorenz, dem Dirigenten des „Arion" in New York, wurde für seine Komposition des Gedichtes „Hans und Grete" des Lehrers Robert Schmidt aus Gross-Lichterfelde, das als Text des Liedes zur Bewerbung um den vom deutschen

Digitized by Google

Kaiser gestifteten Preis für das grosse Sängerfest in Newark, N. J. gewählt wurde, von den Preisrichtern der erste Preis zuerkannt. Die Preisrichter waren Victor Herbert, Arthur Mees und Max Spicker.

Das Jubiläum der 500. öffentlichen Aufführung der Kinder- und Gebärdenlieder von Emil Jaques-Dalcroze wurde kürzlich in Basel gefeiert. Unter der Leitung von Paul Boepple fand eine Muster-Aufführung statt, unter der Mitwirkung von Schülern der Stadt und des Konservatoriums.

Die Musik der Sixtinischen Kapelle war von Papst Pius X. bereits umgestaltet worden. In einem neuen Erlass wird jetzt eine Neueinrichtung auf ganz anderer Grundlage als bisher bestimmt. Die Sopranstimmen sollen fortan von 30 Kindern gesungen werden. Die Kapelle wird ausserdem zwei erste Tenöre, zwei Bässe, drei zweite Tenöre und drei zweite Bässe haben. Die Leitung ist Maëstro Perosi anvertraut, dem ein Unterdirektor und ein Archivsekretär zur Seite stehen.

Ein sibirisches Volksliederbuch wird als musikalische Sensation demnächst in Russland erscheinen. Vor drei Jahren ward von der russischen Regierung eine Kommission nach Sibirien gesandt, mit dem Auftrage, die dortigen nationalen Volkslieder zu sammeln. Die Kommission ist nunmehr zurückgekehrt und bringt als überraschend reiche Ernte nahe an hundert Gesänge mit, die demnächst, wohlgeordnet, auf den Musikalienmarkt kommen werden.

Die letzte Tat des serbischen Ministeriums vor seinem Rücktritt bestand darin, dass ein Gedicht ausgewählt wurde, das die neue serbische Nationalhymne werden soll. Bald nach der Thronbesteigung des Königs Peter wurde ein Wettbewerb ausgeschrieben, aber alle Dichtungen, die eingingen, waren so mittelmässig, dass man sich für keines entscheiden konnte. Jetzt endlich ist nun ein Gedicht gefunden, das der hohen Ehre teilhaftig werden soll. Der Text ist in dem serbischen Staatsanzeiger veröffentlicht worden, und an alle serbischen Musiker ist die Aufforderung ergangen, sich an dem Wettbewerb für die beste Komposition zu beteiligen. Der glückliche Gewinner wird einen Preis von 1000 Kronen erhalten.

Für das Lortzing-Denkmal in Berlin ist nunmehr ein Standort im Tiergarten festgesetzt. Der Platz befindet sich an der nördlichen Promenade der Rousseau-Insel in einer malerischen Waldpartie. Das Denkmal, mit dessen Ausführung Prof. Eberlein betraut ist, wird, etwa 4 m hoch, in karrarischem Marmor hergestellt. Lortzing steht in ganzer Figur da. Der Sockel wird mit Reliefs geschmückt, deren Motive an die Werke des Tondichters anklingen.

Felix Weingartner hat seinen dreijährigen Kontrakt mit dem New Yorker Symphonie-Orchester aus Gesundheitsrücksichten rückgängig gemacht und wird im Herbst nicht nach den Vereinigten Staaten zurückkehren.

Wilhelm Gericke ist von der Leitung des Bostoner Symphonie Orchesters, die er seit 1898 (und vordem schon von 1884–89) innehatte, definitiv zurückgetreten. Wer sein Nachfolger im Amt wird, ist noch nicht bestimmt.

Der Königliche Musikdirektor Grawert vom Infanterie-Regiment Nr. 13 aus Münster i. W. ist jetzt endgültig zur vorläufigen Übernahme der Geschäfte eines Armeemusikinspizienten und zum Lehrer an der Königlichen akademischen Hochschule für Musik nach Berlin berufen worden.

Gustav Meyer, der frühere langjährige Kapellmeister der Leipziger Stadttheater-Operette, ist zum Direktor der städtischen Musikkapelle in Aachen ernannt worden.

Digitized by Google

Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer veröffentlicht soeben den Bericht über das zweite Geschäftsjahr der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht. Hiernach hat die Anstalt im Jahre 1905 eine Einnahme von insgesamt 85672,79 Mk. (gegen 65143,90 Mk. im Vorjahr) erzielt und 51032,81 Mk. (35333,39 Mk. im Vorjahr) zur Verteilung ausgeworfen. An die Unterstützungskasse der Genossenschaft wurden 5103,28 Mk. (3388,47 Mk. im Vorjahr) überwiesen. Der Erfolg entspricht den Ergebnissen, die die angesehenste ausländische Autorengesellschaft (die Pariser Société des auteurs) erst in ihrem neunten Geschäftsjahre erreicht hat.

Reichsgraf Wilhelm von Bylandt-Rheydt wurde durch Königliche Kabinettsorder zum Intendanten des Hoftheaters in Kassel ernannt. Er hat als Offizier bei den 8. Kürassieren gedient und war dann 17 Jahre lang Ordonnanz-Offizier und Flügel-Adjutant bei dem verstorbenen Grossherzog Karl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach. In Weimar fand der Graf Gelegenheit zu eingehenderen musikalischen Studien. Seine Mitwirkung war auch von Einfluss auf die Überführung der Österleinschen Wagner-Sammlung von Wien nach Eisenach, wo sie als Wagner-Museum untergebracht wurde. Nach dem Tode des Grossherzogs nahm er im Jahre 1901 seinen Abschied und siedelte nach Wiesbaden über, wo er seit drei Jahren als Privatmann lebt.

Hofkapellmeister Hugo Röhr in München wurde vom Prinzregenten von Bayern die Ludwigsmedaille für Wissenschaft und Kunst verliehen. Dieselbe Auszeichnung wurde der Kammersängerin Viktoria Blank und den Kammermusikern Hermann Schmid und Oskar Winter zuteil. Kammermusiker C. Moralt erhielt den Verdienstorden vom hl. Michael 4. Kl. Die Kammermusiker Max Abendroth und Karl Wagner wurden zu Kgl. Kammervirtuosen und Hofmusiker Aloys Schellhorn und Karl Kennerknecht zu Kgl. Kammermusikern ernannt.

Herzog Friedrich von Anhalt verlieh dem Königl. sächsischen Kammersänger Karl Burrian aus Dresden anlässlich seines Tristan-Gastspiels an der Dessauer Hofoper den Orden für Kunst und Wissenschaft.

Generalmusikdirektor Ernst von Schuch in Dresden hat vom Kaiser von Österreich das Komtur-Kreuz des Franz Josef-Ordens erhalten.

Hofrat Arno Cabisius, dem Direktor des Magdeburger Stadttheaters, wurde der Kronenorden 4. Kl. verliehen.

Der dritte musikpädagogische Kongress. Vom 9.—11. April d. J. tagte in Berlin unter Vorsitz von Prof. X. Scharwenka der dritte musikpädagogische Kongress, den der vor etwa drei Jahren gegründete musikpädagogische Verband einberufen hatte. Dass die Bestrebungen dieses Verbandes nach innerer Hebung des Standes der Musiklehrer und -lehrerinnen immer mehr die ihnen gebührende Würdigung und Unterstützung finden, bewies der überaus zahlreiche Besuch des Kongresses und das lebhafte Interesse, das ihm die Stadt Berlin, vertreten durch Bürgermeister Reicke, und das Kultusministerium, vertreten durch Prof. A. Schulze, entgegenbrachten. — Als greifbares Ergebnis der Verhandlungen ist vielleicht in erster Linie eine Petition über die Hebung des Schulgesanges zu bezeichnen, die dem Kultusministerium zugehen wird. Darin wird u. a. die Pensionsberechtigung der Gesanglehrer an den höheren Lehranstalten und eine bessere gesangspädagogische Ausbildung der Volksschullehrer verlangt. Der Regierungsvertreter versprach, die Einsetzung einer fachmännischen Kommission zu befürworten, die den Gegenstand weiter behandeln soll. Die Reformbedürftigkeit unseres Schulgesanges steht ausser allem Zweifel, da einerseits die Bildung und Erhaltung der jugendlichen Stimmen, andererseits die musikalische Erziehung der

Digitized by Google

Kinder, d. h. die Erziehung zu bewusstem Hören und Singen stark vernachlässigt wird. Welche Erfolge sich aber wenigstens hinsichtlich des letztgenannten Punktes bei Anwendung geeigneter Methoden erzielen lassen, bewiesen die Leistungen hiesiger Gemeindeschüler und -schülerinnen, die ein- bis dreistimmige Sätze nach den vom Lehrer mit Hilfe beweglicher Noten gemachten Angaben ohne weiteres absangen. Von den vielen vorgeführten Lehrmitteln, die alle dazu dienen sollen, den Schüler vom Blatt singen zu lehren, möchte ich nur die tönenden Noten von Rektor Prinz-Schöneberg erwähnen, weil sie mir äusserst praktisch erscheinen. Übrigens kommt es auch hier, wie überall, weniger auf die Apparate als auf eine vernünftige Methode an. — Als zweites Ergebnis des Kongresses ist die Feststellung einer Prüfungsordnung für Musiklehrer und -lehrerinnen zu betrachten, die zwar schon dem vorigen Kongresse vorgelegen hatte, die aber diesmal unter Berücksichtigung der inzwischen geäusserten Wünsche nochmals durchberaten wurde. Alle Konservatorien, die dem Verband angehören — und ihre Zahl wächst immer mehr — werden sie einführen, und so dürfte die Zeit nicht mehr allzufern sein, wo es nur noch Schuld der Eltern sein wird, wenn ihre Kinder von Pfuschern unterrichtet werden statt von Lehrern, die wenigstens nachweisen können, dass sie das gelernt haben, was sich lernen lässt. — Aus den Vorträgen, deren leider so viele angesetzt waren, dass die Diskussion nicht zu ihrem Rechte kam, kann ich hier nur einiges wenige hervorheben. Zwei hiesige Ärzte, Dr. Katzenstein und Dr. Gutzmann, sprachen über stimmphysiologische Themen. Danach scheint es, dass die Ergebnisse der Kehlkopfuntersuchungen endlich anfangen, für die Gesangspraxis Bedeutung zu gewinnen. Somit dürfte man hoffen, dass die Technik des Singens doch noch einmal auf feste, unverrückbare Grundlagen gestellt werden wird. — Einen sehr anziehenden Vortrag hielt Prof. Jaques-Dalcroze-Genf über „Die Erziehung zum Rhythmus“ unter Hinweis auf sein zweibändiges Werk gleichen Titels. Zum Teil deckten sich seine Ausführungen mit dem, was er kürzlich in der „Musik“ veröffentlicht hat. — Zwei Vorträge waren der kulturellen Bedeutung der Musik gewidmet. Dr. Karl Storck-Berlin behandelte die Vergangenheit unter diesem Gesichtspunkt, aber mit einer sehr bedenklichen Unterscheidung zwischen sinnlichen und seelischen Wirkungen der Musik und mit einer dementsprechenden Konstruktion ihres Entwicklungsganges. Sehr schön sprach dagegen Prof. Dessoir-Berlin über das Verhältnis der Musik und des Musikers zum Kulturleben der Gegenwart. Seine Ausführungen gipfelten in der Forderung, der Musiker müsse von seiner Kunst aus Welt und Leben zu erfassen suchen, so dass er sich bei stärkster Ausbildung seiner Eigenart doch dem allgemeinen Kulturzusammenhange bewusst einordne. — Nach dem offiziellen Schluss des Kongresses wurden noch verschiedene neuere Erfindungen aus dem Gebiete des Instrumentenbaues vorgeführt, so das Jankoklavier und das Phonola, das sich nicht nur als Verbilligung, sondern auch als wesentliche Verbesserung des Pianola darstellt. Auch die mit dem Kongress verbundene Lehrmittelausstellung bot viel des Interessanten.

Dr. R. Hohenemser

TOTENSCHAU

Am 5. April † in Reichenberg im Alter von 56 Jahren Emanuel Westen, Direktor des dortigen Stadttheaters.

Hans Haagen, Bassbuffo an der Olmützer Bühne, † am 6. April, 36 Jahre alt.

In Neu-Babelsberg † die Kgl. Sängerin Martha Kopka, seit 1879 Mitglied der Berliner Hofoper.

Digitized by Google

In Wiesbaden † am 9. April im Alter von 73 Jahren Karl Lüstner, der dem städtischen Kurorchester fast 33 Jahre angehörte. Neben seiner orchestralen und einer ausgedehnten pädagogischen Tätigkeit widmete sich Lüstner den eifrigsten musikhistorischen Studien: seine Kenntnis der einschlägigen Literatur, sein Gedächtnis für Zahlen, Daten und Begebenheiten in der Musik und sein Sammelfleiss für alle dahinzielenden Spezialia waren staunenswert. Für Fachzeitschriften und musikhistorische Publikationen aller Art galt er als ein hochwillkommener Mitarbeiter.

Gustav Schoenaich †. Einer der liebenswürdigsten Menschen, ein Mann von ungewöhnlicher Bildung, ein Musikschriftsteller allerersten Ranges, dessen Blick aus den Höhen der Kunst einen weiten Horizont umspannte, ist aus unserer Mitte geschieden. Die Redaktion der „Musik" verliert an ihm einen überaus tätigen Mitarbeiter, die Wiener Journalistik eine kraftvolle Individualität. Mit Ambros, Hanslick, Schelle und Speidel hat Schoenaich dem Wiener Musikleben der letzten 20 Jahre seine Signatur aufgeprägt. Zugleich verlieren die engeren Freunde einen geistvollen und witzigen Plauderer, einen Causeur allerersten Ranges, der in allen Kreisen der Wiener Gesellschaft heimisch und beliebt war und oft ein sarkastisches Wort auf der Zunge hatte. Schoenaich ist auch einer der letzten, die Wagner in seiner Leidenszeit des Penzinger Aufenthaltes (1861—1863) nahe stehen durften; er vermittelte die fluchtähnliche Entfernung Wagners am 20. März 1864, indem er den Meister im Wagen bis einige Stationen vor Wien begleitete. — Im Hause Dr. Joseph Standhartners, des Stiefvaters Schoenaichs, lernte der damals 21jährige Gerichtsbeamte Liszt, Wagner, Cornelius kennen und trat mit Begeisterung für die neudeutsche Richtung in der Musik ein. Auch mit Friedrich Nietzsche bahnte sich ein reger Verkehr an, der erst mit dem Abfalle des letzteren von der Wagnersache zum Abschluss kam. Wie sehr Richard Wagner seinen jungen Freund schätzte, geht aus einem launigen Briefchen hervor, das der Meister an Franz Jauner sandte: „Ausserdem ersuche ich Sie noch um die Erlaubnis (oder Gestattung) nebst dem Fürsten Liechtenstein und Dr. Standhartner auch meinen armen (sonst vernachlässigten) Freund Dr. Gustav Schoenaich mitbringen zu dürfen." — Als Musikschriftsteller ergriff Schoenaich seine mit Eleganz geführte Feder zuerst beim „Neuen Wiener Tagblatt"; später schrieb er in der „Reichswehr" (ehemals „Die Presse"); schliesslich trat er in die Redaktion der „Wiener Allgemeinen Zeitung" ein, die er sogar einige Zeit als Chefredakteur leitete. — Gustav Schoenaich, geboren in Wien am 24. Dezember 1840, absolvierte das Rechtsstudium (1859—1863) und wurde dann in die Praxis bei Gericht eingeführt. Von 1869—1876 bekleidete er die Stelle eines Rechtskonsulenten der k. k. Allg. östr. Bodenkreditanstalt und begann bereits 1862 sich schriftstellerisch zu betätigen. Sein erster Artikel erschien in der „Österr. Konstitutionellen Zeitung", in der auch Richard Wagner seinen Artikel über das „Wiener Ballet", signiert P(eter) C(ornelius), veröffentlichte, und der in neuester Zeit vom Herausgeber der Schriften Cornelius' irrtümlicherweise unter dessen Aufsätze einrangiert wurde, während mir Schoenaich mit aller Bestimmtheit versicherte, dass der Aufsatz von Richard Wagner höchst eigenhändig geschrieben und von ihm (Schoenaich) selbst zum Druck gegeben wurde. — Schoenaich war schon im Januar d. J. an einer Trombose erkrankt; sein Leiden nahm unter unerhörten Schmerzen letalen Ausgang. Seine Freunde wussten, dass er verloren war. Am 8. April ist er verschieden. — Der Verstorbene besass eine der schönsten und reichhaltigsten Musikbibliotheken und einen reichen Schatz von Autographen, unter denen die Briefe Wagners, Cornelius', Liszts den ersten Rang einnehmen. Friede seiner Asche!

E. Kastner

Digitized by Google

KRITIK

OPER

BERLIN: Kgl. Opernhaus: „Orpheus und Eurydike". Neueinstudierung. — Man kann nicht behaupten, dass die Aufführung Stil gehabt hätte. Bei einem Werk, das so klar disponiert ist und durch eine Gliederung erst sein eigentliches Leben erhält, müsste ein Stratege des Dirigentenpultes die Aufführung meistern. Herr von Strauss, dem die Aufgabe zugefallen war, ist ein guter Musiker, aber den weiten Feldherrnblick hat er nicht. Er suchte eine Einzelheit um die andere herauszuarbeiten, zerdehnte zu diesem löblichen Zweck die Tempi bis zur Unerträglichkeit — und machte es damit dem nicht genau unterrichteten Zuhörer unmöglich, die scharfe Dreiteilung der Akte zu erkennen, ohne die das Werk unrettbar öder Monotonie verfällt. Die Spielleitung hatte ein Übriges getan, das Werk für den Unbefangenen fast unkenntlich zu machen. Gluck hat eine Art szenischer Kammermusik gegeben. In Berlin wurde daraus eine grosse Oper gemacht. Mit pompösen Bühnenbildern, grossem Statistenvolk und Festumzügen. Bei Meyerbeer hätte das alles sich recht gut gemacht, bei Gluck war es einfach barbarisch. Schade um die drei Solisten! Frl. Dietrich ist als Amor eine gut verwendbare Kraft, Frl. Destinn überragt als Eurydike das Mittelmass, und Frau Goetze war mit ihrer prachtvollen Sangeskunst und ihrem vollendeten Spiel ein Orpheus, wie man ihn nur selten erlebt. Was hätte ein Kapellmeister, der alle vorwitzigen Hände von der Partitur fernzuhalten gewusst hätte, mit diesem Material anfangen können!

Willy Pastor

BRÜNN: Auber's reizender „Schwarzer Domino" erschien nach langer Abwesenheit wieder auf dem Spielplan und fand dank der vorzüglichen Interpretierung der Titelrolle durch Frl. Hohn und der sorgfältigen Vorbereitung durch Kapellmeister Stolz und Regisseur Tramer eine freundliche Aufnahme. Im übrigen bewegt sich das Repertoire in ausgefahrenen Geleisen. S. Ehrenstein

DARMSTADT: Auf den wochenlangen Mozartkultus folgte als natürliche Reaktion eine intensive Wagnerperiode, die uns innerhalb von drei Wochen „Siegfried", „Walküre", „Götterdämmerung", „Rheingold" (in dieser Reihenfolge!) und „Lohengrin" brachte; „Die Meistersinger" und „Rienzi" sollen folgen. Aus den „Ring"-Vorstellungen, von denen besonders „Das Rheingold" eine musikalisch und szenisch hervorragende Wiedergabe erfuhr, verdienen als prächtige charakteristische Leistungen Herrn Gessners „Alberich", Dr. Kuhns „Mime" und Herrn Stephanis „Hagen" rühmend namhaft gemacht zu werden. Im „Siegfried" sang Ejnar Forchhammer (Frankfurt) mit schönem Erfolge als Gast die Titelrolle; in „Lohengrin" erweckte die „Ortrud" Hedwig Maternas (Mainz) lebhaftes Interesse. H. Sonne

DESSAU: Die Not um eine hochdramatische Sängerin zeitigte seit meinem letzten Bericht mehrere Engagementsgastspiele. Frl. Hösl-Karlsruhe, sowie Frl. Pracher-Darmstadt boten als „Fidelio" bezw. „Elisabeth" nicht die Gewähr, unser scheidendes Frl. Abt ersetzen zu können. Eine nahezu ideale Kunstleistung vermittelte Karl Burrian-Dresden als „Tristan". Als Novität erschien Adams reizvolle komische Oper „Die Nürnberger Puppe" in trefflicher Besetzung. Ernst Hamann

FREIBURG i. B.: Die letzte Novität war Eugen d'Alberts Musikdrama: „Tiefland", das einen im ganzen günstigen Erfolg zu verzeichnen hat, wobei der überaus sorg-

Digitized by Google



ADOLPH BERNHARD MARX
† 17. Mai 1866

Digitized by Google

Digitized by Google

samen, musikalisch wie szenisch hervorragenden Aufführung ein gut Teil zukommt. Ähnliches lässt sich von Humperdincks vorausgegangener Oper: „Die Heirat wider Willen" berichten. Von einem glänzenden Erfolge kann bei beiden Werken nicht gesprochen werden; dazu fehlt eben das, was das Genie stempelt: Originalität und ausgesprochene Eigenart der Erfindung. Als ein glücklicher Griff erwies sich Altmeister Paërs: „Der Herr Kapellmeister", der recht flott herausgebracht wurde. Hätte man statt der modernen darauf folgenden Operette „Ma tante dort" z. B. Boieldieu's überaus reizvollen Zweiakter: „Ma tante Aurore" (vor 3 Jahren im Théâtre de Renaissance in Paris mit grossem Erfolg hervorgeholt) gebracht, so wäre das Verdienst ein ungleich grösseres gewesen und der Erfolg (gute Aufführung vorausgesetzt) jedenfalls ein berechtigterer.

Victor August Loser

GENF: Im Stadttheater fand Jan Blockx' lyrisches Drama „La Fiancée de la mer" eine sehr freundliche Aufnahme und erntete verdienten Beifall.

Prof. H. Kling

GRAZ: Die Betriebssteigerung kommt mit dem Schlusse der Saison. Kapellmeister Winternitz brachte Cornelius' „Barbier" in der Urform heraus; es sollen noch folgen: Schuberts „Häuslicher Krieg" und d'Alberts „Flauto solo". Dann die „Salome", die Kapellmeister Weigmann einstudiert und die Strauss selbst an drei Abenden des Mai leiten wird. Die Hauptpartieen sind (für alle Fälle) doppelt besetzt; im Orchester 90 Instrumentalisten. Es wird die erste „Salome" in Österreich sein, und schon ist „alles gespannt".

Dr. Ernst Decsey

HALLE a. S.: Wolf-Ferrari's „Neugierige Frauen" fanden, dank der in allen wesentlichen Punkten ausgezeichneten und stilvollen Ausführung, eine sehr freundliche Aufnahme. Man hatte an Humperdincks „Heirat wider Willen" wohl die Erfahrung gemacht, dass es bei Lustspielopern mehr auf das „Wie" der Wiedergabe als auf das „Was" ankommt und bemühte sich nach Kräften, den rechten Lustspielton zu treffen. Die abgerundetste Leistung bot Erna Fiebiger als Rosaura. Neben ihr bestand mit Ehren Herr Gruselli als Florindo. Aber auch die übrigen Rollen erfuhren fast durchweg eine gute oder doch befriedigende Besetzung. Als „spiritus rector" waltete Kapellmeister Tittel mit feinem Stilgefühl seines Amtes. Zu verzeichnen ist ferner eine wohlgelungene Aufführung der „Meistersinger". Den Hans Sachs liess Walter Soomer in unvergleichlicher Weise vor unseren Augen wieder aufleben. Aber auch der Walther Stolzing von Dr. Banasch erfreute durch eine feine und reiche Abtönung. Als Evchen debütierte mit schönem Erfolge Frl. Fiebiger, die schon vorher als Elsa Gegenstand herzlicher Ovationen war. — Für die nächste Zeit steht uns ganz Ausserordentliches bevor: „Tristan und Isolde" erscheinen nach fünfjähriger Abwesenheit, und den Schluss der Saison bildet eine Aufführung des „Ringes".

Martin Frey

KOPENHAGEN: Endlich hat die Kgl. Oper eine „Neuheit" gebracht, leider aber eine, die nicht mehr neu war und deshalb weniger interessieren konnte. „Samson und Dalila" hatte zwar mehr als einen Achtungserfolg, durchschlagen indessen konnte das von Meisterhand geschriebene, aber im ganzen äusserlich und theaterhaft wirkende Werk nicht. Die Ausstattung war teilweise von besonderem Reiz. Die Hauptpartieen führten Frl. Krarup-Hansen und Peter Cornelius ehrenvoll durch.

William Behrend

LEMBERG: Die Saison ist zu Ende. Herr Grombczewski verlässt uns endlich und am 1. Juli übernimmt der neue Direktor, Ludwig Heller, das Theater. Der Schluss der Saison war viel besser als deren Anfang, und das haben wir nur unserem Dirigenten Ribera zu verdanken. Der ausgezeichneten Neueinstudierung des „Lohengrin" folgte Saint-Saëns' „Samson und Dalila" unter Ribera's Leitung, und es gelang sehr gut. Herr

Digitized by Google

Bandrowski und Frl. Oleska leisteten in den Titelrollen Ausgezeichnetes. Desgleichen der Chor und das Orchester. Der „Holländer" und die „Walküre" wurden neu einstudiert und für die stilgerechte Aufführung verdient Herr Ribera das vollste Lob.

Alfred Plohn

MONTE CARLO: Ende März 1906. Durch die Versprechungen, die der treffliche Leiter der hiesigen Oper Raoul Gunsbourg im vergangenen Herbste machte, waren unsere Erwartungen auf das höchste gesteigert worden. Das Programm der diesjährigen Stagione ist nun wirklich so abwechslungsreich und interessant ausgefallen, dass auch dem verwöhntesten Geschmack des internationalen Publikums in jeder Hinsicht Rechnung getragen wurde. Die deutsche, italienische, französische und russische Schule wurden durch Werke ihrer besten Meister vertreten. Zur Eröffnung wurde uns eine prächtige Aufführung des „Tannhäuser" geboten mit Van Dyck in der Titelrolle, Geraldine Farrar (Elisabeth) und Renaud (Paris) -Wolfram. Leider wurde das herrliche Finale des zweiten Aktes etwas sehr zusammengestrichen. — Als erste Novität folgte Samara's „Mademoiselle de Belle-Isle". Die Oper, deren Textbuch nach Alexandre Dumas von Paul Milliet (Paris) herrührt, ist ein Produkt der neuitalienischen Schule und birgt einige sehr gelungene Szenen. Die Oper behandelt die Wette Richelieu's, die erste ihm begegnende Frau zu besitzen. Dies ist Frl. von Belle-Isle. Sein Plan wird aber durch die Marquise de Prie, seine frühere Geliebte vereitelt er glaubt bei Frl. von Belle-Isle zu sein, während er im Dunkeln die Marquise umarmt. Seit der ersten Aufführung im Monat November 1905 in Genua ist der Schluss des Werkes in neuer Fassung erschienen; während früher d'Aubigny, der Bräutigam des Frl. von Belle-Isle, von Richelieu im Zweikampf getötet wird, klingt jetzt die Oper versöhnend aus: Richelieu erfährt, dass er der Düpierte war und d'Aubigny führt seine Braut heim. Lina Cavalieri (Belle-Isle), Frl. Royet von der Grossen Oper in Paris (Marquise), die Herren Bassi (d'Aubigny) und Renaud (Richelieu) boten Leistungen, die die Zuhörer zu spontanen Kundgebungen hinrissen. Viele Nummern mussten wiederholt werden. Entzückend waren die Interieurs des II. und III. Aktes, in denen für über 150000 Fr. antike Möbel und Kuriositäten aus der Zeit Ludwig des Vierzehnten und Fünfzehnten die Bühne in ein kleines Museum verwandelten. — Als dritte Oper war „Le roi de Lahore" gewählt worden, das Werk, mit dem am 27. April 1877 das Pariser Publikum zuerst auf Massenet aufmerksam gemacht wurde. Nach fast dreissig Jahren wirken noch heute die Schönheiten der Oper wie bei ihrem ersten Erscheinen; besonders die Balletmusik mit dem berühmten Walzer und das Arioso des IV. Aktes sind Perlen der Partitur. Frl. Farrar (Sitah) bewies wiederum ihre dramatische Gestaltungskraft und die Ausdrucksfähigkeit ihres schönen Organs. Renaud (Scindia) war wie stets der in Ton schwelgende Sänger und elegante Darsteller, Rousselière (Paris) ein stimmgewaltiger Alisu ist heute der beste Tenor der französischen Bühne. Das Ballet belebte das Paradies Indras in farbenprächtiger Weise. — Boito's „Mefistofele" wurde auch dieses Jahr gegeben, um Schaliapin (Moskau) in seiner Glanzrolle vorzuführen. Noch nie hat uns ein Bassist so zu packen verstanden, wie dieser Künstler, der den Zuhörer so ganz in seinen Bann zu schlagen weiss. Die Szene in der Hölle (III. Akt) war eine Musterleistung. Neben ihm waren alle Mitwirkenden wesenlose Gestalten. — Durch das Buch von Lucien Angé de Lassus, dem Librettisten seiner Oper „Phryne" angeregt, machte Saint-Saëns im vergangenen Jahre eine Studienreise durch Korsika, und bald darauf entstand die Partitur seiner neuen dreiaktigen Oper „L'ancêtre". Es ist ein rasch fortschreitendes Drama korsischer Blutrache, wie sie uns Prosper Merimée so plastisch in „Colomba" gezeichnet hat. „L'ancêtre" ist eine alte halberblindete Stammesälteste, die in dem Augenblick, als zwei seit Jahren durch Blutschuld getrennte Familien, die Fabiani

Digitized by Google

und Pietra Nera, durch die Ermahnungen des Eremiten Raphael gerührt, sich aussöhnen wollen, ihr starres „Nein!“ in die Wagschale wirft und die Vendetta aufs neue anfacht. Die ganze Tragik ihrer Unversöhnlichkeit fällt auf sie zurück, denn ihr Enkel Leandri Fabiani, der Tebaldo Pietra Nera in einen Hinterhalt locken will, wird von diesem erschossen. Ihre Enkelin Vanina soll das frisch vergossene Blut rächen; sie liebt aber im stillen Tebaldo und das Gewehr entfällt ihrer Hand. Nunciata ergreift es: wenn sie auch halb erblindet ist, so wird sie doch den Mörder ihres Enkels zu treffen wissen. Zwei Schüsse fallen und — Vanina sinkt zu Tode getroffen zur Erde. Neben dieser düsteren Handlung ist die Liebesgeschichte zwischen Margherita, einer Mündel der Fabiani, und Tebaldo ein Lichtblick voll Sonne und Harmonie. Die Gegensätze in der Stimmung der Handlung sind musikalisch prächtig illustriert; neben Nummern von hoher Tragik finden wir ländliche Idylle voll Naivetät und Grazie. Der erste Akt beginnt mit der Beschreibung des anbrechenden Morgens; ein schönes Flötensolo, von Harfen umspielt, bringt die richtige Stimmung. Reizvoll ist die Illustration des ein- und ausfliegenden Bienenschwarmes des Eremiten, sowie dessen Monolog. Das grosse darauf folgende Ensemble erinnert ein wenig an den älteren Opernstil, während das hübsche Duo Margherita-Tebaldo eher neuitalienische Pfade wandelt. Die Stimmung des zweiten Aktes wird durch den zuerst aus der Ferne erklingenden Trauergesang des Chors, der die Leiche Leandri's bringt, vorbereitet. Die Hauptnummer ist der „Vocero“, die Totenklage Nunciata's und ihr Ruf nach Rache. Wenn sich der Dichter bei dieser Szene vielleicht Brünnhilde an der Leiche Siegfrieds vergegenwärtigt hat, so ist Saint-Saëns seinem Beispiele nicht gefolgt, es ist eher der Stil Meyerbeers, der hier leise anklingt. Der dritte Akt beginnt mit einer Romanze Margherita's. Blumenpflückend trällert sie das Lied vor sich hin, ihren Bräutigam erwartend. Reizend ist der Chor der jungen Mädchen am Brunnen; dann folgt ein Trio Tebaldo-Margherita-Raphael, das an die Stimmen der Künstler die grössten Anforderungen stellt. Den Schluss bildet, während Vanina ihren Geist aushaucht, ein Duo voll Freude und Hoffnung zwischen Margherita und Tebaldo, auf dem Liebesthema des ersten Aktes aufgebaut, das das Orchester übernimmt und mit schöner Steigerung zum Abschlusse bringt. Es ist unnötig, zu sagen, dass Saint-Saëns in dieser Partitur sein grosses Können als Symphoniker aufs neue bewiesen hat. Die Stimmen sind prächtig behandelt und kommen überall zur vollen Geltung. Direktor Raoul Gunsbourg hatte es sich angelegen sein lassen, dem Werke die möglichst glänzende Interpretation zu sichern. Félia Litvinne (Nunciata) ist die erste lyrische Tragödin Frankreichs; den Vocero des zweiten Aktes brachte sie mit ihrer Prachtstimme eindrucksvollst zur Geltung. Geraldine Farrar (Margherita) ist die verkörperte Grazie; man erfreut sich immer an ihrem glockenreinen Organ und ihrem dramatisch beseelten Vortrag. Herr Rousselière begeisterte das Publikum. Den Eremiten Raphael verkörperte Renaud mit vollendeter Künstlerschaft. Orchester und Chöre waren erstklassig unter Maestro Léon Jehin. Das Publikum bereitete dem Werke eine äusserst warme Aufnahme und rief am Schlusse stürmisch Saint-Saëns, der aus der fürstlichen Loge dankte. — Wie es Menschen gibt, die das Glück nie kennen gelernt haben, so gibt es Geistesheroen, die ihr ganzes Leben lang das Kreuz ihres Missgeschickes tragen und deren Ruhm erst nach ihrem Dahingehen die Früchte der Unsterblichkeit zeitigt. So erging es Georges Bizet — ein eklatantes Beispiel sind die Schicksale seines „Procopio“. Der junge, zwanzigjährige Musiker weilte als „Prix de Rome“ im Jahre 1858 in der Villa Medici und sandte als erste Arbeit eine zweiaktige Oper nach Paris, deren Libretto nach einer alten Dichtung aus dem XVIII. Jahrhundert gearbeitet war, die er in der Bibliothek in Neapel gefunden hatte. Auber, der damalige Leiter des Konservatoriums, hielt das Werk nicht für würdig, aufgeführt zu werden, um so mehr, als das Reglement eine Messe als erste

Digitized by Google

Sendung aus Rom vorschrieb. Der junge Künstler hielt sich jedoch nicht für geschlagen — hatte er doch schon zwei Jahre früher in den Bouffes Parisiens seine Oper „Doctor Miracle" mit Erfolg aufgeführt. Nach Paris heimgekehrt, findet er bald einen Direktor, der geneigt ist, seinen „Procopio" anzunehmen; doch als Bizet sein Manuskript zurückverlangt, war dieses nicht aufzufinden. Auber, dessen Unordnung fast so gross war wie sein Genie, hatte die Partitur verlegt, und alles Suchen blieb erfolglos. Lange nach dem Tode Bizets wurde die Oper auf einem Speicher unter einem Wust alter Musikalien aufgefunden; sie wanderte in die Bibliothek des Konservatoriums, des Erben der nachgelassenen Handschriften des Meisters. Hier war das Werk aufs neue begraben; es gelang Carvalho, dem damaligen Leiter der Opéra Comique, nicht, das Manuskript zu erhalten, als der Erfolg der „Carmen" den Namen Bizets durch alle Erdteile trug und einer Aufführung des Jugendwerkes die Wege ebnete. Den vor einigen Jahren einsetzenden Anstrengungen von Frau Bizet und Jacques Bizet blieb es vorbehalten, endlich die Erlaubnis zu erwirken, eine Kopie anfertigen lassen zu dürfen. Der Verleger Choudens beeilte sich, die Oper zu erwerben, und man bot das Werk der Grossen Oper an, die sich jedoch ablehnend verhielt, mit der Motivierung, dass man an der Académie Nationale de Musique kein lustiges komisches Werk herausbringen dürfe. Direktor Raoul Gunsbourg erfuhr vergangenes Jahr von den Irrfahrten des „Don Procopio" und auf seinen Vorschlag nahm Fürst Albert von Monaco die Oper zur Erstaufführung für das Theater in Monte Carlo an. Doch fast schien es, als ob abermals eine Verzögerung eintreten sollte; Herr Gunsbourg wurde plötzlich von einem akuten Leiden befallen und nur seiner eisernen Willenskraft und der Aufopferung, mit der er die Proben von seinem Bette aus leitete, ist es zu verdanken, dass endlich nach 48 Jahren das Publikum als oberster Gerichtshof über das Urteil Aubers eingesetzt wird. Das ursprüngliche Textbuch ist von Paul Collin und Paul Bérél umgearbeitet worden; die verbindenden Rezitative und das Intermezzo wurden von Charles Malherbe nach Bizetschen Motiven dem Werke eingefügt. Die sehr dünne Handlung der Oper ist eine ähnliche, wie bei vielen anderen Werken aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert. Ein alter Geizhals soll ein junges Mädchen heiraten, wird aber von der Kleinen und ihrem Geliebten überlistet und gibt zum Schlusse seine Braut frei. Bizet wollte eine im Stile der damaligen italienischen Musik gehaltene Oper komponieren, wie er selbst am 11. Januar 1859 aus Rom schrieb: „Sur les paroles italiennes il faut faire italien. Je n'ai pas cherché à me dérober à cette influence!" Aus den graziösen Melodieen spricht der Geist Mozarts, Rossini's und Donizetti's zu uns, und in einem kleinen Marsch offenbart sich uns leise der zukünftige Schöpfer der „Carmen". Die Oper zerfällt nach altitalienischer Schreibweise in Arien, Chöre und mehrstimmige Sätze. Die Perle des ersten Aktes ist ein Trio (Bettina-Odoardo-Ernesto), das unter grossem Beifall wiederholt werden musste. Sehr ansprechend ist der Eingangschor, die Arie der Bettina und die reizende Cavatine des Ernesto. Der zweite Akt beginnt mit dem schönen Intermezzo und leitet gleich zu der Serenade Odoardo's über; Pizzicati im Orchester und Mandolinen auf der Bühne begleiten die sehr gelungene Nummer. Voll Humor sind das grosse Duo Procopio-Bettina und das Terzett Procopio-Ernesto-Andronico. Der melodische Fluss des Werkes, die jugendliche Laune und die graziöse Behandlung des Orchesters versetzten das Publikum in eine gehobene Stimmung und lösten fast nach jeder Nummer stürmischen Beifall aus. Jean Perier (Komische Oper, Paris) war ein Procopio voll feinster Komik; Herr Rousselière sang den Odoardo mit prächtigem Ton; Herr Bouvet (Ernesto) bewies seine grosse Gesangskunst, die jeden Stil beherrscht; Herr Chalmin (Andronico) zeigte drastischen Humor. Die Bettina sang Angèle Pornot (Komische Oper) mit entzückender Ausgelassenheit und Grazie; Frl. Morlet gab in der Episodenrolle der

Digitized by Google

Euphemia ihr Bestes. Die Chöre und das Orchester unter Léon Jehin trugen viel zu dem Gelingen des Abends bei. — Die hierauf folgende Oper Verdi's: „Don Carlos" (nach Schiller) erblickte zur Weltausstellung zu Paris im Jahre 1867 zuerst das Licht der Rampen. Es ist das erste Werk des italienischen Meisters, bei dem der Einfluss Wagners deutlich in die Erscheinung tritt. Der altitalienische Opernstil verschwindet fast gänzlich — die alte Form ist zerbrochen. Der Höhepunkt ist die Szene zwischen Philipp II. und dem Grossinquisitor; es ist ein neuer Verdi, der uns hier entgegentritt. Dies mag auch der Grund gewesen sein, warum die Oper bei ihrem ersten Erscheinen keinen Erfolg hatte und leider der Vergessenheit anheim fiel. Brillant verkörperte Schaliapin Philipp II., Bouvet den Grossinquisitor und Renaud den Marquis Posa. Frl. Farrar (Königin) sah entzückend aus und sang ihre beiden Hauptszenen mit schönem Ton. De Marchi (Carlos) litt anscheinend unter einer Indisposition. Es wäre interessant, dieser Oper einmal in Deutschland zu begegnen. — Ausgezeichnet war das Zusammenspiel in Puccini's „Bohême" mit Marguerite Carré (Komische Oper, Paris) als Mimi. Wir können uns keine bessere, graziösere Interpretin dieser Rolle denken. Frau Chassang (Musette) und die Herren Clement (Rodolphe), Bouvet, Jean Perier und Chalmin (Komische Oper) boten ein Ensemble, wie man es selten zu hören bekommt. — Als Schluss der Opernaufführungen wurde uns „Der Dämon" von Rubinstein in prächtiger Inszenierung vorgeführt. Wiederum war es dem Engagement Schaliapin's zuzuschreiben, dass dies so selten gehörte Werk zur Darstellung gelangte. Die Monotonie der Stimmung, viele Längen und der Mangel an dramatischer Steigerung lassen den „Dämon" trotz grosser Schönheiten immer wieder vom Repertoire verschwinden, wenn nicht ein Künstler, wie Schaliapin, die Titelrolle verkörpert. Keiner, wie er, weiss dem Wechsel der Gemütsstimmungen in solcher Vollkommenheit Ausdruck zu verleihen. Seine Partnerin, Sigrid Arnoldson (Tamara), stand ganz auf der Höhe ihrer Aufgabe. — Die neuen prächtigen Dekorationen von Visconti, die Projektionen des Elektrikers Herrn Frey (Paris) lieferten stimmungsvolle Bühnenbilder. Die maschinelle Einrichtung Kranichs (Bayreuth) klappte nach Wunsch. Meister Jehin leitete das Ganze zu schönstem Gelingen. Direktor Raoul Gunsbourg darf mit Stolz und Befriedigung auf die in jeder Hinsicht wohlgelungene Stagione zurückblicken. — Für nächstes Jahr sind drei neue Opern der französischen Schule zur Uraufführung in Aussicht genommen: Massenet, Xavier Leroux und Charles Lecocq werden um die Palme des Erfolges zu streiten haben. Max Rikoff

MOSKAU: Während der Fastenzeit sind die kaiserlichen Theater geschlossen. Die Oper des Herrn Zimin ist mit ihrem vollständigen Ensemble unter Ippolitow-Iwanoff in das Theater Solodownikoff übergesiedelt. E. v. Tideböhl

MÜNCHEN: Mit der Uraufführung des musikalischen Lustspiels „Die vier Grobiane" von Ermanno Wolf-Ferrari hat die Hofoper vor Winters Abschied noch ein Versprechen eingelöst, das wir ihr nachträglich gern erlassen hätten. Uns wenigstens ist es schlechterdings nicht möglich, in dem neuen Werk den von andern mit solchem Jubel begrüssten „Fortschritt" zu entdecken. Im Gegenteil. Die schon in den „neugierigen Frauen" nur schlecht verhüllten Sympathieen für das Genre der Operette haben den Komponisten hier zu einer vollen Schwenkung dahin verführt; um so bedenklicher, als diese offenbar wieder durchaus dem musikalischen Konto zur Last fällt. Das Libretto enthält nichts, was auf Abwege führen könnte; von Lascivität keine Spur, allerdings auch nichts von humoristischen Grosstaten. Als freie Bearbeitung der „Quattro Rusteghi" von Goldoni ist es bis auf den stark entspannenden Schlussakt gut dramatisch und in der Eleganz, mit der die flüchtige Laune des Dichters herübergerettet ist, sehr glücklich. Hat es der Bearbeiter verstanden, die Grundlinien des Originals festzuhalten, so war er

Digitized by Google

allerdings im Einzelnen weniger gewissenhaft; seinen Abstrichen und Zutaten kann man vorwerfen, dass sie der ursprünglichen Plastik des Gedichts, den eigentümlichen Physiognomieen seiner Gestalten die Schärfe ablöschten; es sind nicht mehr ganz die gleichen Gesichter, die Goldoni gezeichnet hat; — was man bei der Beurteilung des Ganzen in Rechnung ziehen muss. Aber, wie gesagt, von Possen-Atmosphäre etwa ist auch nicht ein Hauch darin zu finden. So trifft die ganze Wucht des Tadels den Musiker allein. Wolf-Ferrari schien es in der Tat darauf angelegt zu haben, Goldoni's Burlesken in Offenbach'sche Fratzen zu verwandeln. Offenbach, damit wäre Wolf-Ferrari's Art in den „Vier Grobianen" zu einem Teil wenigstens gekennzeichnet. Offenbachisch ist die ganze niedere Tendenz dieser Musik; es ist zum mindesten dieselbe trivialisierende Auffassung des Humors: die Witzhaftigkeit, die gerissene Tribaderie seiner Charakteristik, die herausfordernde Oberflächlichkeit eines Geistes, der an seinen reichen Gaben Raubbau treibt. Wolf-Ferrari schüttet einen ganzen Schwarm von Orchesterwitzen vor den Hörer hin; man hat den Eindruck, als ob ihn nichts anderes an dem Buch gereizt habe; sie sind ihm Selbstzweck auch da, wo es mehr als Vorzug gewesen wäre, witzig zu sein, ohne Anspruch darauf zu machen. Zu dieser Absichtlichkeit seines „Humors" gesellt sich notwendig die Unlauterkeit, und wenn sie auch nur eine unbewusste war. Wolf-Ferrari zeigt sich in der Wahl seiner Mittel wenig kritisch; Anleihen bei den Klassikern, bei Rossini, aber auch bei viel geringeren Geistern verraten die geradezu leichtsinnige Hast, mit der er an dieser Partitur gearbeitet haben muss; und stellenweise lässt ihn sein Geschmack völlig im Stich; da wimmeln kunterbunt und banal bis zur Lästerung Cancan-Rhythmen daher und hängen sich wie Kletten an den beschwingten Schritt des Orchesters; dazwischen hinein drängen sich Melodieen von der Gasse. Der tiefere Gehalt des Gedichtes, die feineren Unterschiede in dem Gehaben der Grobiane, sozusagen die Temperaments-Nuancen, und der eigentlich tragisch-sentimentale Untergrund, der sich in dem kuriosen Widerspruch zwischen Tun und Wollen dieser vier Sonderlinge spiegelt, mit einem Wort das Empfindungsmoment bleibt in Wolf-Ferrari's Musik, so geschäftig sie sich gebärdet, gänzlich unbeachtet. Ein Beweis nur, wie frivol der Komponist an dieses Buch herangegangen ist. Nein, die „vier Grobiane" sind kein musikalisches Lustspiel: die Anforderungen, die wir an ein solches stellen, sind Humor, Kraft, Wahrheit des Ausdrucks, die höhere Komik. Es wäre eine verhängnisvolle Täuschung, sie in Wolf-Ferrari's Musik erfüllt zu sehen, und eine bedauerliche Geschmacksverirrung. „Einen neuen Stil" haben einige in diesem Werk entdeckt. Zugegeben. Die possenhafte Verschimpfierung feiner Stoffe unter feinster Etikette ist wirklich etwas Neues in der Geschichte der Oper; das ist der „Fortschritt" über die alte Musiquette hinaus, die sich wenigstens nicht besser machte, als sie war. — Dieses Urteil, das wir reiflich erwogen haben, fällt uns nicht leicht. Wir haben in Wolf-Ferrari seinerzeit grosse Hoffnungen gesetzt. Seine ersten Kammermusik- und Gesangswerke waren frisch, originell, von feiner, gewinnender Melodik; auch in späteren Arbeiten siegte diese chevalereske Heiterkeit seines musikalischen Naturells, wenn sich auch schon Spuren beginnender Unsicherheit zeigten. Nicht an technischer Schulung, an innerer Zucht schien es dem Komponisten zu mangeln. Die folgenden Werke, bis zur Kantate Vita nuova bildeten dann nur eine fortgesetzte Kette von Beweisen für unsere Vermutung; mit flotter Feder hingeworfen, kamen sie in einer Gestalt zum Druck, der man den Entwurf, die unfertige Skizze auf den Blick ansah. Am augenfälligsten trat diese Gleichgültigkeit gegen die „Arbeit", gegen Feile und Läuterung des Stoffes zutage in der Oper „Die neugierigen Frauen", hier verstärkt noch durch die wachsende Lust des Komponisten, an Stil und Formen zu künsteln. So hat sich jetzt erfüllt, was wir ihm damals prophezeiten: dass er sein schönes Talent mit seiner Unbeständigkeit zuschanden machen müsse. Wenn Wolf-Ferrari meinen sollte,

Digitized by Google

mit seinen dramatischen Erzeugnissen der komischen Oper neue Bahnen gewiesen zu haben, so könnte er nichts Törichteres von sich glauben. Operettenmache ist nicht der Weg zum Ziel. Die Kompromiss-Operette ist nicht die Zukunft des musikalischen Lustspiels; kann es nicht sein. Möge Wolf-Ferrari bei Zeiten von seinem „Reformer"-Wahn sich heilen! — Die Aufführung, in der die Damen Tordek, Preuse-Matzenauer, Bosetti und Gehrer mit den Herren Sieglitz, Geis, Walter, Bender und Bauberger sich rühmlich bewährten, verlief unter Mottls Leitung sehr animierend, fand aber nicht den spontanen Applaus, den man bei Lustspiel-Premieren nicht selten erlebt hat. Die Darsteller wurden gerufen; der Komponist war nicht anwesend.

Theodor Kroyer

POSEN: Als örtliche Neuheit gab man „Heimchen am Herd" von Goldmark in recht netter Aufführung, neben Schröders „Palikaren" das einzige Neue unter den Wiederholungen aus dem Repertoire der letzten vier Jahre. A. Huch

ROSTOCK: Unter Wallnöfers Leitung ist unsre Bühne auf den Stand eines gewöhnlichen Provinztheaters ohne höhere künstlerische Ansprüche herabgesunken. Die Werke Wagners werden nun mit Strichen und ohne Stil gegeben. Wallnöfer singt die Tenorpartieen mit der ihm eignen Routine, aber ohne tieferes Verständnis. Unsren heutigen Ansprüchen von Vorstellungen im Wagnerschen Stil entspricht eine solche Darstellung keineswegs. — Mit glänzendem Erfolge gastierte Frau Metzger-Froitzheim als Carmen. — Im übrigen aber beherrschte die Operette den Spielplan, und als Neuheit erschien — Goldmarks „Königin von Saba"! Das Missvergnügen über den Rückgang unsrer bisher durch vornehme künstlerische Grundsätze ausgezeichneten Oper ist allgemein. Es wäre hohe Zeit, dem drohenden künstlerischen Verfall energisch Einhalt zu gebieten. Prof. Dr. W. Golther

STUTTGART: Der Mozart-Zyklus ist mit zwei vortrefflichen Aufführungen von „Così fan tutte" würdig abgeschlossen worden; das herrliche, feinpsychologische Werk ist etwas Einzigartiges! Dem Gastspiel Perron's aus Dresden verdanken wir eine höchst interessante Wiederaufnahme des „Hans Heiling" von Marschner. Perron sang auch den Wolfram in der 150. Aufführung des „Tannhäuser". 1859 war die Stuttgarter Première; nach zwei Wiederholungen verschwand das Werk, um erst 1863 wieder aufzutauchen. Ende 1894 war die 100. Aufführung. Die Kritik von 1859 ist köstlich: „Dass dem Wunsche [nach T.] so spät Rechnung getragen wurde, kann nur als ein Glück angesehen werden, denn der heftige Parteienkampf . . hat einer ruhigeren Einsicht Raum gegeben, so dass man dieser Oper jetzt ihre Stellung im Gebiet der Kunst deutlich und bleibend bestimmen kann. . . . ob sie ein Liebling des deutschen Volkes werden oder auch nur die dauernde Wirkung einer Meyerbeerschen Oper hervorbringen wird, steht sehr zu bezweifeln."

Dr. Karl Grunsky

TEPLITZ-SCHÖNAU: In der zweiten Hälfte der Winterspielzeit gingen ausser den Wiederholungen von „Tannhäuser", „Lohengrin" und dem „Holländer" neu inszeniert über die Bretter „Die verkaufte Braut", „Das Heimchen am Herd", „Der Evangelimann", „Der Wildschütz" u. a. Als letzte Opernvorstellung gab es auch eine Novität: Batka-Goetzels „Zierpuppen", in denen der Lustspielton in Musik wie im Libretto vorzüglich angeschlagen und festgehalten erscheint. Anton Klima

WEIMAR: Einen ungetrübten Genuss bereitete uns Frau Gutheil-Schoder-Wien durch ein drei Abende umfassendes ungemein interessierendes und von grossem künstlerischen Erfog begleitetes Gastspiel. Sie verkörperte die „Nedda", „Santuzza", „Frau Fluth" und last not least die drei Geliebten („Olympia", „Giulietta", „Antonia") in „Hoffmanns Erzählungen". — Ausserdem gastierten verschiedene Koloratursängerinnen als „Königin der Nacht", ohne jedoch vollkommen befriedigen zu können. (Vielleicht wäre es

Digitized by Google

im Interesse der Oper angebracht, diese Partie diskret so zu ändern, dass sie ihrem Charakter entsprechend von einer dramatischen Sängerin übernommen werden könnte.) Ein ganz verunglücktes Gastspiel absolvierte Herr Degen vom Landestheater in Linz als Sarastro. — Hervorzuheben aus dem Alltagsspielplan ist noch eine treffliche Wiederholung von „Tristan und Isolde". — Anfang April geht als Novität noch Weingartners Trilogie „Orestes" in Szene. C. Rorich

WÜRZBURG: Das letzte Jahr der Ära Hagin brachte in gewissenhafter, teilweise geradezu fiebrischer Arbeit eine Anzahl grosser Musikwerke zur guten Aufführung, darunter besonders den ganzen „Ring"; der „Tristan" ist in Vorbereitung. Redlichen Anteil am Gelingen haben namentlich Kapellmeister Gross, der Tenor Keller, der Bassist Eck und die Damen Englerth und Bauer, beide Würzburger Kinder von guten Auspizien. Schlecht besetzt waren das Alt- und Koloraturfach; auch die „Abstecher" nach Bamberg, die nach Magistratsbeschluss künftig nicht mehr zugelassen werden, störten generell. Im ganzen schliesst Direktor Hagin aber mit gutem künstlerischen Erfolg ab. Das ganze Personal scheidet mit Saisonschluss aus; im Herbst übernimmt Otto Reimann, der Sohn des verstorbenen langjährigen Direktors Eduard Reimann, die Leitung; er ist der Erbe eines hier mit Recht beliebten Namens, dessen Ruf er hoffentlich wahren wird. Dr. Kittel

KONZERT

AMSTERDAM: Im Concertgebouw erschien Gustav Mahler und dirigierte seine fünfte Symphonie und seine Kindertotenlieder. Für den in letzter Stunde absagenden Fr. Weidemann aus Wien opferte sich Gerard Zalsman und brachte die rührenden Lieder Rückerts, zu denen der Komponist fein empfundene Musik geschrieben, zu bestmöglicher Geltung. Zum Verständnis der komplizierten Symphonie konnte erst die glänzende Wiederholung des Werkes unter Mengelberg ein Scherflein beitragen. Ernst von Possart trug im Theater Tennyson's „Enoch Arden" mit der Musik von Richard Strauss und im Concertgebouw Wildenbruchs „Hexenlied" mit der ergreifenden Musik von Max Schillings vor. Am gleichen Abend sang Frau Burg-Zimmermann, die über aussergewöhnlich schöne Stimmittel verfügt, die Arie der Elisabeth und Lieder von H. Wolf und R. Strauss. — Adrienne Kraus-Osborne trug im Concertgebouw den gewohnten Triumph davon mit der Alt-Arie aus Händels „Cantate con stromenti," Wolfs „Über Nacht" und Schuberts „Kreuzzug". — Das Publikum beginnt bedenklich konzertmüde zu werden, was leider bei den Konzerten von Willy Burmester zutage trat, so dass dieser nicht umhin zu können glaubte, sich in einem Speech an das spärlich anwesende Publikum über den geringen Kunstsinn der Stadt Amsterdam zu beklagen. — Ein zwölfjähriges Gesangsphänomen, Moses Mivsky, erregte durch den Vortrag von Tempelgesängen und modernen Liedern Aufsehen. Hans Augustin

AUGSBURG: Der Augsburger Oratorienverein, der sich in den letzten Jahren unter der rührigen und intelligenten Leitung von Wilhelm Weber verschiedentlich durch Aufführungen von Werken lebender Komponisten rühmlichst hervortat — u. a. seien die Namen Felix Woyrsch und M. Enrico Bossi genannt — führte zum Beschluss der diesswinterlichen Tätigkeit einen französischen Komponisten, Gabriel Pierné, ins deutsche Musikleben ein. Der bisher diesseits der Vogesen vielleicht durch einige Klavierstücke bekannt gewordene Tonkünstler wird fernerhin ohne Zweifel die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf sich lenken, und es ist deshalb wohl angebracht, zunächst in aller Kürze seine „Personalien" festzustellen. Gabriel Pierné wurde am 16. August 1863 in Metz als Sohn eines Musiklehrers geboren. Durch den Krieg 1870 nach Paris verschlagen, betrieb

Digitized by Google

Pierné dort seine musikalischen Studien mit solchem Erfolg, dass dem Neunzehnjährigen 1882 der grosse Rompreis zuerkannt wurde. Aus der stattlichen Anzahl von Werken, die der Künstler als Mitglied der Musikerkolonie in der Villa Medici und bis dato überhaupt schrieb, seien als die wichtigsten hervorgehoben: eine lyrische Szene „Les Elfes", aufgeführt in Paris und Brüssel; eine Orchestersuite, die des Dirigenten Colonne Interesse erregte; ferner verschiedene Bühnenwerke: die Pantomime „Le docteur Blanc", die Opern „La coupe enchanté", (entstanden 1895, zuletzt wieder aufgeführt Dezember 1905 in Paris, erscheint demnächst in Bearbeitung für die deutsche Bühne), „Vendée" (aufgeführt 1897); das mit dem ersten Preis des Institut de France gekrönte Konzertwerk „L'an mil" (1898), und endlich die am 18. Januar 1905 unter Ed. Colonne in Paris erstmalig aufgeführte musikalische Legende „La croisade des Enfants" („Der Kinderkreuzzug") der ebenfalls im Concours um den Prix de Paris einen Sieg davontrug und unterdessen mehrfache Aufführungen in Frankreich, Belgien und Holland erlebte und nach der deutschen Uraufführung in Augsburg seinen Weg aller Wahrscheinlichkeit nach auch durch die Konzertsäle rechts des Rheins machen wird. — Der Text des Werkes entstammt der Feder des 1905 verstorbenen Dichters und Schriftstellers Marcel Schwob, eines Freundes des Komponisten, und schildert die als historische Tatsache dokumentierte pathologische Erscheinung der Kinderkreuzzüge zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts formal und inhaltlich in so rührenden und versöhnenden Farben, dass der Leser den an sich groben Unfug dieser hirnverbrannten Unternehmungen vergisst und nur von einem rein menschlichen Mitgefühl für die dem sicheren Untergang geweihten jugendlichen Phantasten erfüllt wird. Dieses Mitgefühl zu wecken ist auch einzig der leitende Gedanke des Dichters und Musikers gewesen, nicht etwa der, die Tat als solche zu verherrlichen. Prof. Weber, der Übersetzer des französischen Originals, hat die psychische Pointe in liebevollster Weise hervorgekehrt und seine deutsche Nachdichtung mit feinstem Verständnis der Musik angeschmiegt. Das Originelle des Werkes ist mit dem Stoff gegeben und kennzeichnet sich äusserlich durch das Auftreten eines grossen Kinderchors und zweier jugendlichen Anführer als Solisten. Es werden damit in ausgedehntestem Masse Kräfte ins Treffen geführt, die sonst in diesem oder jenem Werk nur ganz nebensächlich künstlerische Verwendung finden. Diese originelle Idee würde allerdings negiert werden, wenn in Ermanglung von Kinderstimmen diese durch einen besonderen Chor von Frauenstimmen ersetzt werden müssten, eine Konzession, die der Komponist für den Notfall macht, und die schliesslich mit in den Kauf zu nehmen wäre, weil doch schon die optische Täuschung besteht, dass der anführende Knabe Alain auch durch eine Sängerin, und zwar eine möglichst dramatisch beanlagte vertreten sein muss. Die Musik Pierné's würde in der einen wie anderen Reproduktion zur Geltung kommen und ihre Wirkung ausüben. Kann man Pierné als Komponisten auch keinen Pfadfinder, kein Originalgenie nennen, so muss doch zur allgemeinen Charakterisierung seiner Musik gesagt werden, dass diese durchweg von vornehmster Diktion ist, geistreich und meisterhaft in ihrer ganzen Faktur bezüglich der Verwendung formaler, vokaler und instrumentaler Mittel. Sein „Kinderkreuzzug" steht den besten Werken seiner in Deutschland bekannten Landsleute César Franck, Saint-Saëns, oder des Belgiers Tinel würdig zur Seite. Neben ihrem positiven musikalischen Gehalt eignet seiner Musik vor allem ein grosser Stimmungsreichtum, ein Elan der Melodie von hinreissender Wirkung, wofür als Belege namentlich die Gesänge des Erzählers (Tenor) namhaft gemacht seien. Im Dienst der Stimmung und der aus der textlichen Situation sich ergebenden Notwendigkeit steht überhaupt der ganze Aufführungsapparat, und Form und Inhalt ergeben sich aus beiden; in diesem Sinne ist demgemäss das Werk dramatisch aufgebaut. Wo es verlangt wird, bietet der Komponist mit eindringlichster Wirkung alle zur Verfügung stehenden Mittel

Digitized by Google

auf. So vereinigen sich im ersten Teil, „Der Aufbruch", die visionären Stimmen aus der Höhe, die gesamte von Fanatismus durchtobte Kinderschar, die flehenden Stimmen der Väter und Mütter zu einem machtvollen charakteristischen Ganzen. Im zweiten Teil, „Auf der Heerstrasse" verlangt die Natur der Sache weiseste Ökonomie; nach einem sonnigen Orchestervorspiel, in dem eine Solovioline, Oboe und Flöte eine Rolle spielen, gibt allein der fast fortgesetzt Unisono singende Kinderchor der Szenerie das musikalische Relief. Eine Gruppe singt in der Nähe, eine andere in der Ferne; in zartesten Farben gemalt zieht die wandernde Kinderschar im Phantasiebilde vorüber. Im dritten Teil, „Das Meer" (am Strande von Genua), ist die musikalische Erfindung von besonderer Schönheit bei ausserordentlich stimmungsvollem orchestralen Kolorit. Ein realistisch impulsives Orchestervorspiel, „Seesturm", leitet den vierten Teil wirksam ein, in grellen erschütternden Angstrufen sehen die Schiffsmannschaft und die Kinder ihrem Untergang, der Erlösung, entgegen. Nachdem die Katastrophe vorüber, erklingt eine Stimme aus der Höhe: „Lasset die Kindlein zu mir kommen"; nach und nach vereinigen sich alle Stimmen zum melodisch und dynamisch mächtig gesteigerten Schlusschor, der mit Extase die Welterlösung und Verklärung besingt. – Die glänzende Augsburger Uraufführung hinterliess bei den zahlreichen Zuhörern nachhaltigste Eindrücke, und der aus Paris eingetroffene Komponist war Gegenstand begeisterter Ovationen. Prof. Weber hatte seine Chorschar (200 Kinder hiesiger Lehranstalten und 180 Mitglieder des Oratorienvereins) bestens mit ihrer Aufgabe vertraut gemacht; das verstärkte städtische Orchester war ebenfalls mit Interesse bei seiner schwierigen Aufgabe. Johanna Dietz und Emma Bellwidt, beide aus Frankfurt, und unser einheimischer brillanter Heldentenor Ernst Brandenberger setzten ihre Fähigkeiten mit ausgezeichnetem Gelingen zum Vorteil der Novität ein.

Otto Hollenberg

BARMEN: Im 111. und 112. Stadthallen-Abonnementskonzert des Allgemeinen Konzertverein-Volkschors brachte das Orchester unter Hopfes temperamentvoll inspirierender Leitung die „Ouvertüre zu König Lear" von Berlioz, die symphonische Dichtung „Die Hexenküche" von Kistler, sowie die „Zweite Suite für Orchester" von Bruch zu fein abgerundeter Wiedergabe, während Mary Münchhoff Arien verschiedener Meister mit seiten technischer Vollendung und grossen wirkungsvollen Stimmitteln sang. Das Programm des 113. und 114. Konzertes zierte die Matthäus-Passion, der unter Mitwirkung der Solisten Ida Mohr (Berlin), Iduna Walter-Choinanus, John Coates, Joseph Loritz, Ernst Pack und des Orgelmeisters Bernhard Wessel eine grosszügige und glanzvolle Aufführung zuteil wurde. — Im fünften Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft wurde unter Stroncks feinfühliger Leitung die „Eroica", sowie Brahms' Requiem seitens des Orchesters, des Singvereins und der Solisten Martha Beines, Tillmann Liszewsky und des Orgelmeisters Ewald Flockenhaus in ausgezeichneter Weise zur Aufführung gebracht. Eine grosszügige, glanzvolle Aufführung erlebte im sechsten Abonnementskonzert auch die „Matthäus-Passion," wobei der Singverein, das Orchester, sowie die Solisten Anna Münch, Maria Philippi, Albert Jungblut und Gerard Zalsman sich gleichermassen auszeichneten. — Hohe künstlerische Erfolge zeitigte auch die zweite Soirée von Ellen Saatweber-Schlieper. Der mitwirkende jugendliche Cellist Werkmeister verfügte zwar über eine schon hochentwickelte Technik, während aber dem Ton noch der beseelte Ausdruck fehlte.

Heinrich Hanselmann

BERLIN: Die Wagner-Vereine gaben ein grosses Konzert, das Stavenhagen dirigierte. Das Programm begann mit Beethovens Chorphantasie, deren Klavierpart vom Dirigenten gespielt wurde, dann gab es Liszts „Tasso", Bruchstücke aus den „Meistersingern" und aus dem „Parsifal" die zweite Hälfte des dritten Aktes zu hören. Als

Digitized by Google

Sänger wirkten Knüpfer, Bertram und Briesemeister mit. — Im Beethovensaal führte Eduard Levy seine Symphonie in g-moll auf, liess Lieder von Alex. Heinemann und seiner Frau singen; zum Schluss brachte er noch ein Bruchstück: Liebesduett aus seiner musikalischen Tragödie „Die Braut von Messina". Mir ist die Musik durchaus talentlos erschienen. Nirgends habe ich ein bedeutsameres Motiv, irgendeine interessantere harmonische Wendung gehört. Jeder der vier Sätze aus der Symphonie ist ungeschickt geformt, mühselig in der Arbeit der unplastischen Themen, dazu die Instrumentation schwülstig, ohne Kraft, ohne Klangreiz. Das Scherzo klingt wie das Adagio und dieses wie die Allegrosätze; Gegensätze zwischen hell und dunkel, zwischen loseren und dichteren Klängen gibt es kaum; wie ein dicker, schwerfälliger Brei schleppt sich diese Musik hin. Auch in den Liedern fehlt es an Inspiration; die Melodie ist landläufig, die Begleitung uninteressant, der ganze Zuschnitt der Gestaltung von einer Gleichförmigkeit, dass man die einzelnen Lieder gar nicht auseinanderhalten kann. — In der Karwoche fanden eine Reihe herrlicher Aufführungen statt. Bach war mit dreien seiner Hauptwerke vertreten: der h-moll Messe, die Siegfried Ochs in der Philharmonie brachte, ferner mit den beiden Passionen nach Johannes und Matthäus, die die Singakademie unter Georg Schumann vorführte. Siegfried Ochs wird nicht müde, den Vortrag immer noch feiner, noch geschmeidiger in den dynamischen Schattierungen herauszuarbeiten. So wunderbare Abtönungen im p und pp wie diesmal im Et incarnatus, Qui tollis oder Crucifixus haben wir bisher noch nicht von einem so stark besetzten Chorverein gehört. Wundervoll wirkte dagegen der Jubel, der mit dem Et resurrexit losbrach, oder der grossartige Strahlenglanz des Sanctus. Den Damen Mysz-Gmeiner und Grumbacher de Jong, den Herren Kohmann und Sistermans waren die Soli anvertraut; das Agnus dei der Altistin sei als besonders gelungen hervorgehoben. Auch die Aufführungen der Johannis- und Matthäus-Passion von seiten der Singakademie unter Georg Schumann verdienen rückhaltlose Anerkennung. Bis zur letzten Note sang der Chor beide Werke mit angespanntester Aufmerksamkeit; nicht einen Moment erlahmte die Kraft des Ausdrucks. Die Choräle klingen wie von einer idealen Christengemeinde gesungen, tief empfunden, schlicht, ohne jede Künstelei des Vortrags. Der herben Grösse des g-moll Chores, dem Eingang in die Johannis-Passion, wurde der Chor übrigens ebenso gerecht wie dem mächtig dahinflutenden Klagegesang, mit dem die Matthäus-Passion anhebt. Sehr schön wurden die mild-trauernden Grabgesänge gegeben, mit denen beide Werke abschliessen; beide Stücke stehen in c-moll. Wenn irgend etwas für den Reichtum der Bachschen Erfindung spricht, so sind es diese beiden Chöre, die an derselben Stelle stehend, dieselbe Empfindung zum Ausdruck bringend, in der Melodieführung, in der formellen Ausgestaltung doch grundverschieden sind. Übrigens haben die Philharmoniker die ihnen zufallende Riesenaufgabe dieser Tage mit erstaunlicher Spannkraft gelöst. Unter den Solisten ragte Johannes Messchaert, der in beiden Passionen den Christus mit unnachahmlicher Schönheit und milder Hoheit des Ausdrucks sang, weit hervor. In der Johannis-Passion gab Georg Walter den Erzähler, in der andern Karl Dierich. Im Sopran sang Frau Grumbacher de Jong und A. Kappel, im Alt Maria Philippi und Luise Geller-Wolter; die kleineren Partieen des Basses waren den Herren Lederer-Prina, Hess van der Wyk und A. Günther anvertraut. Alle diese Bachabende, auch die Generalproben, waren ausverkauft. — Im Opernhause führte Weingartner Beethovens Neunte auf; im Finale wirkte der Opernchor und das Soloquartett der Damen Herzog und Goetze, der Herren Jörn und Hoffmann mit. Herrlich wurde das Werk dargeboten, und nach dem dionysischen Freudenrausch, in den das Finale sich steigert, brach auch im Publikum ein enthusiastischer Jubelsturm aus. Vor der Beethovenschen Symphonie hatte Weingartner noch ein Konzert für zwei Bläsergruppen und Streichorchester (von G. F. Kogel

Digitized by Google

bearbeitet) in F-dur von Händel gebracht, fünf leicht gewogene Sätzchen, von denen nur das Largo tiefer im Ausdruck greift, und die Ouvertüre zur Oper „Cid" von Cornelius, die sich durch thematische Klarheit und wirksame Instrumentation lebhaften Beifall eroberte. Leider weiss man nie bei dem Corneliusschen Orchester, ob die Musik in der Originalfassung, oder von schnell bereiten hilfreichen Händen appretiert, aufgeführt wird. Sollte diese Ouvertüre, so wie sie diesmal gespielt wurde, von Cornelius gesetzt sein, würden alle Ausstellungen gegen seine unwirksame Art der Orchesterbehandlung hinfällig sein, — das Stück klang durchweg charakteristisch und zugleich wirksam.

E. E. Taubert

Ein grosser Genuss war der von dem Vokalquartett Jeannette Grumbacher-de Jong, Therese Schnabel-Behr, Paul Reimers und Arthur van Eweyk veranstaltete Brahmsabend, an dem die beiden Liebeslieder-(Walzer-)Zyklen und die Zigeuner-Lieder zum Vortrag kamen. Artur Schnabel spielte einige Solostücke und wurde bei der vierhändigen Begleitung von Harald Andrae unterstützt. — Das Sevčik-Quartett, das den Namen des jetzt gesuchtesten Violinlehrers als Aushängeschild führt, obwohl dieser seine Schüler in erster Linie nur zu Technikern erzieht, darf sich in bezug auf Zusammenspiel und Lösung der technischen Aufgaben jeder Quartettgenossenschaft an die Seite stellen, doch fehlt den Herren Lhotsky, Prochazka, Moravec und Waska vorläufig noch Schwung und grössere Freiheit des Vortrags. — Max Reger hat wohl bisher die Zeit gefehlt, die Ossip Schnirlin seit langem versprochene Geigensuite in altem Stil zu vollenden: es sind vorläufig nur drei Sätze, von denen der langsame trotz einiger Längen und trotzdem Reger als Klavierspieler an diesem Abend fast ganz versagte, einen grossen Eindruck hinterliess; sehr ehrenvoll behauptete sich dabei Herr Schnirlin. — Der Geiger Fram Anton Korb, der mit Begleitung des philharmonischen Orchesters konzertierte, bot nicht mehr als eine Durchschnittsleistung.

Wilh. Altmann

Im Konzertsaal wenig am Platz ist die Sopranistin Régina d'Artelli. In der Oper mögen ihr durch ihre kräftige, jedoch nicht sehr sympathische Stimme, wie auch durch feurigen, durch übermässiges Tremolieren aber abgeschwächten Vortrag Erfolge beschieden sein. Der Cellist Joseph Press unterstützte die Sängerin durch ausgezeichnete Wiedergabe des ersten Satzes aus Davidoff's h-moll Konzert und kleinerer Stücke. — Einen exquisiten Genuss bereitete das Klavierspiel von Wassily Sapelnikoff. Durchsichtig feines Spiel, vollendete Interpretation, Technik und Anschlag sind Ausfluss innigsten Empfindens und Erlebens. Bei diesem Künstler ist absolut nichts auf den Effekt zugeschnitten. Eine Sonate in b-moll von Glazounoff ist ein wirkungsvolles aber nichts Neues bringendes Werk. — Lucie Coenen bot mit ziemlich schmelzlosem Sopran Durchschnittsleistungen, das Beste in einem holländischen Liede von Zweers. Auffallende Selbständigkeit und scharfen Verstand zeigte der mitwirkende Pianist Frank Merrick, dabei viel Virtuosität. Auch als Begleiter tat er sich bemerkenswert hervor. — Lucien Wurmser ist ein Klavierspieler von Rang. Er geniert sich nicht, subjektive Auffassung zu zeigen, sondern spielt, wie er fühlt, und er fühlt meistens richtig. — Das Auftreten der Sopranistin Emy Karvasy-Borchert war überflüssig, das von Hans Weitzig (Klavier) abgesehen von seiner ziemlich grossen Fertigkeit in der Mechanik gleichfalls unbegründet. — Alberto Jonás, der sich schon durch zwei Klavierabende glänzend eingeführt hatte, spielte bei seinem dritten Auftreten Beethoven's Es-dur und Paderewski's a-moll Konzert, welches letztere wohl viele Noten und Lärm, aber desto weniger Musik enthält. Jonás ist ein hervorragender Repräsentant des Klavierspiels, der seinem Vortrage Poesie verleiht, wenn ihm auch „Grösse" häufig mangelt. — Die Pianistin Josa Herliczka ist zwar begabt, spielt aber noch sehr farblos und schablonenhaft; die Altistin Gabriele

Digitized by Google

von Trützschler muss ihr weiches, umfangreiches Material erst zu beherrschen lernen. — Arthur Stubbe zeigte an einem Kompositionsabend recht hübsches Talent. Mehrere seiner Lieder waren empfunden und ungekünstelt, aber wenig tiefgehend. Einige Cellostücke sind harmlose, dabei ansprechende Salonmusik schmachtenden Charakters. Der selbstbegleitende Komponist hatte sich in der Altistin Martha Oppermann und dem sehr tüchtigen Cellisten Alfred Steinmann gute Bundesgenossen gewählt. — Der angenehme Sopran von Dora Schröder ist in den tieferen Lagen leider schwach. Bei fleissigem, mehrjährigem Studium sind Erfolge nicht ausgeschlossen. Karl Kämpf sorgte für Abwechslung durch mehrere äusserst gewandte Harmoniumvorträge. Zu bedauern ist, dass Herr Kämpf sich nicht des modernen „Kunstharmoniums" mit „Doppel-Expression" bediente, das für Konzertzwecke zurzeit wohl unerreicht dasteht. — Neuerdings tritt mit dem von Mustel gebauten Harmonium das des Deutschen Titz sehr erfolgreich in Konkurrenz. Ich wohnte kürzlich einer Vorführung des Titz-Kunstharmonium im Musiksaal des Verlagshauses Carl Simon bei und war tatsächlich überrascht über die fast unbeschreiblich schönen Effekte, die sich auf diesem Instrument erreichen lassen, besonders, wenn es so meisterlich geschieht, wie in diesem Falle durch Carl Stabernack. Nach dieser Probe scheint mir das Kunstharmonium berufen zu sein, im Konzertleben eine wichtige Rolle zu spielen. Sein hauptsächlichster Vorzug beruht neben der schier endlosen Reihe von Farbenmischungen, neben der ausserordentlichen Fülle und Schönheit des Klanges in der Möglichkeit, den Ton genau wie auf einem Streich-Instrument oder wie beim Gesange zu beseelen! Ausser Originalkompositionen hörte ich einige Übertragungen Brahms'scher Lieder und des langsamen Satzes aus dem sogenannten Klarinetten-Trio. In letzterem Falle wurde die Klavierstimme unverändert auf einem Flügel gespielt, während das Harmonium die Klarinetten- und Cellostimme übernahm. Die Wirkung kam zum mindesten der Klangwirkung in Originalbesetzung gleich, ja übertraf diese sogar in vielen Hinsichten. Ich zweifle nicht, dass das Titz-Kunstharmonium auf die Entwicklung der Musik einen fast revolutionären Einfluss ausüben wird. — Die Sopranistin Karoline Doepper-Fischer kann mit ihrer wohl früher schönen, jetzt vollständig abgesungenen Stimme einen Genuss nicht mehr bereiten. Auch sind die künstlerischen Qualitäten nicht besondere. Coenraad V. Bos trug die „Waldszenen" von Schumann zum Programm bei. — Als Sänger und Komponist debutierte Max Heinrich. In ersterer Rolle mit ausserordentlichem Glück; in zweiter errang er zum mindesten Achtung. Sein Bass-Bariton ist nicht mehr ganz frisch, der Mangel an Wohlklang wird aber aufgewogen durch einen geradezu meisterhaften Vortrag und vorzüglichste technische Schulung. Trotz deutlicher Indisposition liessen sich vorzügliches Legato, mustergiltige Vokalisation und Aussprache erkennen. Heinrich hat sich für jedes Lied eine klare, oft sogar überzeugende Auffassung zurecht gelegt. Sein „Parlando" sollten sich viele Sänger zum Vorbilde nehmen. — Charlotte Wolter dürfte, wenn sie fleissig weiter arbeitet, mit ihrem schönen, saftigen Alt, der besonders für ernste Gesänge sich eignet, eine gute Stellung sich erringen. Anton Hekking unterstützte sie durch brillante Cellosoli. — Die junge Sopranistin Marie Rudy hat Koloraturanlage, ist künstlerisch noch unreif, aber erweckt Hoffnung. Der Violinist Julius Ruthström ist ein famoser Techniker.

Arthur Laser

BRADFORD: Das Hallé-Orchester gab unter Richter ein zweites Konzert, aus dessen Programm die Ausführung der Leonoren-Ouvertüre No. 3, die echt Beethovenscher Geist durchwehte, der Frühlings-Symphonie von Schumann und der „P éludes" von Liszt besonderes Lob verdienen. Antonia Dolores brachte Arien von Mozart und Paesiello künstlerisch zu Gehör. — Einen ungetrübten Kunstgenuss bot Teresa Carreño im Februarkonzert. Ihre meisterhaften Vorträge stachen sehr erfreulich gegen das sonstige,

Digitized by Google

fast nur aus banalen Liedern und Duetten bestehende Programm ab. — Henry J. Wood, der uns mit dem Londoner Queens-Hall-Orchester besuchte, wurde sehr gefeiert. Als Dirigent namentlich der russischen Schule, die im Programm dominierte, steht er wohl unerreicht da. — Mit einer vorzüglichen Aufführung der „Béatitudes" von César Franck fand die Saison einen würdigen Abschluss. Die eigenartigen Schönheiten dieser Musik, die allerdings hier und da eine etwas theatralische Färbung zeigt, wurden unter Cowen's Leitung treffend zur Geltung gebracht. Robert Rübeling

BRÜNN: Frederic Lamond erschien zum erstenmal in unserer Stadt und errang sich im Fluge die Sympathieen des Publikums. Ein interessantes Konzert bescherten uns die Philharmoniker unter Kapellmeister Veits Leitung. Besonders gelang ihnen das Siegfried-Idyll und Berlioz' Symphonie phantastique. Amély Heller veranstaltete ein Konzert zugunsten eines Denkmalfonds für den aus Brünn gebürtigen Geigenmeister H. W. Ernst. S. Ehrenstein

CHEMNITZ: Sechs weitere Symphonieen und Abonnementskonzerte der Stadtkapelle (Max Pohle) brachten an Symphonischem: Brahms' F-dur, Rubinsteins Ozean-Symphonie, Bruckners' c-moll, Schuberts Unvollendete und Beethovens Dritte und Siebente; von Programmatischem: Svendsen's „Karneval in Paris", Rich. Strauss' „Tod und Verklärung", Liszts „Préludes" und ein symphonisches Vorspiel zu „Perkêo und die Fassweihe zu Heidelberg" von Heinrich Grimm. Als Solisten sind zu registrieren: Teresa Carreño (Tschaikowsky's b-moll Konzert und Solostücke von Liszt, Schubert, Chopin), Richard Sahla (Violinkonzerte von Mozart und Paganini), Hermine Bosetti (Arien und moderne Lieder), Käte Ufert (Gounod's „Schmuckarie"), Eugen Richter (Alhambra-Sonate für Klavier von Schultz-Beuthen), Emmy Graue (Klavierkonzert B-dur von Mozart und Solostücke von Chopin) und Helene Nagler-Busching (Lieder und Mignonarie). In den Busstagskonzerten kamen zur Aufführung: St. Jacobus (Franz Mayerhoff): Chorwerke von W. Herrmann, J. Chr. Bach und R. Epp, Orgelvorträge (Bernhard Pfannstiehl) von Guilmant (1. Symphonie) und Paul Gerhardt, geistliche Gesänge mit Begleitung von Krug-Waldsee, Mendelssohn und Carl Piutti (Martin Oberdörffer) und „Klage" für Streichorchester (Franz Mayerhoff); St. Lucas (Georg Stolz): Fr. Kiels „Christus" und St. Marcus (Gustav Meinel): Bachs „Johannis-Passion". Oskar Hoffmann

DESSAU: Die letzten drei Abonnementskonzerte (VI., VII. und VIII.) boten an Orchesterwerken Bruckners IV. Symphonie, Berlioz' Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini", Tschaikowsky's „Sinfonie pathétique," Smetana's Ouvertüre zu „Die verkaufte Braut" und von Berlioz „Harold in Italien", sowie die Ouvertüre „Le carnaval romain", alle unter Franz Mikorey's schwungvoller Führung in gediegener Wiedergabe. Als Solisten erschienen drei hervorragende Künstler: Josef Pembaur (Liszts A-dur Klavierkonzert und Ung. Rhapsodie No. 13), Friedrich Grützmacher-Köln (Violoncell-Konzert von Dvořàk) und Karl Burrian-Dresden (Arie aus „Fausts Verdammung" und Lieder von Liszt, Cornelius, Strauss). Zu registrieren bleibt ferner noch der VI. und letzte Kammermusik-Abend der Herren Mikorey, Seitz, Otto, Weise und Weber, dessen Programm Schuberts d-moll Streichquartett und Brahms' g-moll Klavierquartett op. 25 aufwies. Zwischen beiden Werken sang Frl. Abt Lieder von Gounod, Wolf und Brahms. Einen hochinteressanten Richard Wagner-Abend am Klavier veranstaltete Franz Mikorey am 19. März. Auf einem prächtigen Ibach-„Richard Wagner-Flügel" spielte der Künstler mit virtuoser Technik und in genialer Vortragsart ausser dem Parsifal-Vorspiel eine grosse Zahl von Szenen aus allen Teilen des „Ringes". Ernst Hamann

DORTMUND: Im dritten Musikvereinskonzert gelangte Friedrich E. Kochs Idyll „Die deutsche Tanne" für eine Männerstimme, Chor und Orchester, unter Anwesenheit des Komponisten zur Uraufführung. Ein Gewittersturm hat die stolze Lieblingstanne

Digitized by Google

des Försters, die Freud und Leid mit ihm erlebt, zersplittert. Bei der Bergung des Stammes treten längst vergangene Bilder wieder vor seine Seele. Diesen verleiht Koch eine Vertonung, die in den zu langen, einförmigen ariosen Soli ermüdet, in den volkstümlichen Chören, wie „Sehnsucht," „Christnacht," „Weidmannsheil" und dem melodiösen Schlusschor „Es raunen und rauschen im Bergeswald" die jeweiligen Grundstimmungen getreu widerspiegelt. Das Werk errang in seinem konventionellen Orchestergewande nur einen Achtungserfolg. Zu einem unbestrittenen Siege verhalf Janssen unsern Philharmonikern durch die Wiedergabe der Harold-Symphonie von Berlioz, in der Hermann Ritter das Bratschensolo ideal verkörperte. Im vierten Konzert fand Liszts „Christus" unter Mitwirkung eines aus Johanna Dietz, Luise Hövelmann-Tornauer, Alfred v. Fossard, Hermann Gausche gebildeten vorzüglichen Solistenquartetts eine ebenso einwandfreie wie tiefwirkende Wiedergabe. — Bachs Fünftes Brandenburgisches Konzert, mehr noch Händels Concerto grosso und R. Strauss' „Don Juan" begeisterten durch ihren sonnigen Wohlklang und ihre rhythmische Klarheit die Hörer des letzten Hüttnerschen Solistenkonzertes. Nina Faliero-Dalcroze wurde für Lieder ihres Gatten sehr gefeiert, während solche mit deutscher Gemütstiefe abseits ihrer Empfindung lagen. — Hornung verschaffte uns einen Reger-Abend, in dem die vom Komponisten und Ellen Saatweber-Schlieper gespielten Variationen über ein Thema von Beethoven für zwei Klaviere in ihrer gediegenen Reichhaltigkeit lebhaft interessierten. Eine Violinsonate op. 84 liess bei der zu grossen Freiheit in der Form erst in der Schlussfuge zu wahrem Genusse kommen. Von seinen Liedern errangen „Schlichte Weisen," von A. Münz mit feinem Kunstverständnis gesungen, grossen Beifall. — Die Altistin Therese Mengelbier zeigte in Liedern unserer Altmeister Stimmbegabung und Ausdruckswärme; und in einem künstlerisch hochstehenden Volksliederabend des Lehrergesangvereins lernten wir Otto Lähnemann als talentvollen Tenoristen kennen.

Heinrich Bülle

ELBERFELD: Der sechste Künstlerabend der Konzertdirektion de Sauset machte in Wilhelm Backhaus mit einem Pianisten bekannt, dessen elegantes Spiel nichts weniger als aufdringlich oder auf äussere Virtuosität zugeschnitten ist. Guilhermina Suggia (Cello) zeichnete sich durch klare Technik und ungewöhnliches Temperament aus. Der schöne, warme Bariton C. Mayers ist mit der Zeit zum Bass geworden. Mit der Deklamation der Ballade von Marie Madeleine „Die Hexe vom Drudenstein", zu der Dr. Richard Hering eine unbedeutende Musik geschrieben, die er am Klavier ausführte, vermochte der noch immer trefflich charakterisierende Sänger keine besondere Wirkung zu erzielen. Das sechste Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft war Brahms gewidmet, dessen „deutsches Requiem" namentlich durch den Frauenchor und Dr. Felix von Kraus eine vorzügliche Wiedergabe fand. Des letzteren erschütternde Wiedergabe der Brahmsschen „Vier ernsten Gesänge" bildete den Höhepunkt des Konzerts.

F. Schemensky

FREIBURG i. B.: Das VI. Städtische Symphonie-Konzert brachte u. a. die Hirtenmusik aus S. Bachs Weichnachtsoratorium und eine zweite Aufführung der „Sinfonia Domestica" von R. Strauss, deren Eindruck auch diesmal ein recht geteilter war. Frau Grumbacher de Jong sang ausser einer Schubert'schen Arie einige Lieder von Beethoven, Brahms usw. mit wohlberechtigtem Erfolg. — Die übrigen Vorkommnisse waren Schuberts C-dur-Symphonie und Tschaikowsky's „Pathetische". Die Solisten: Tilly Koenen und Dr. Felix von Kraus debütierten mit gewohntem Beifall. — Von interessanten Vorführungen seien noch erwähnt: C. M. von Webers selten gehörte Es-dur-Messe, Bruckners „Te Deum" und Julius Weismanns reizvolle Märchenballade: „Fingerhütchen"; sodann im II. Konzert des Oratorienvereins: Mozarts c-moll-Messe, deren flotte Aufführung dem prächtigen Werke sehr zustatten kam. Ausser dem

Digitized by Google

Brüssler Streichquartett, das einen grossen Erfolg zu verzeichnen hatte, erschienen noch: das Meininger Trio mit Berger, die stets gern gehörten „Böhmen", das Münchener Streich-Quartett, B. Stavenhagen mit Berber und das Süddeutsche Streich-Quartett mit einem Mozart-Abend und den Streich-Sextetten von Brahms op. 36, Dvořák op. 48 und dem Schumannschen Klavier-Quintett. Von Solisten hörten wir noch Edouard Risler, Wilhelm Backhaus, Willy Burmester, Arnold Mendelssohn mit Dr. Kuhn (Darmstadt), Anna Zinkeisen, Ella Becht mit Musikdirektor C. Beines (Baden-Baden) u. a. m. — Der Oratorienverein bringt am 6. April ein H. Wolf-Konzert, der Musik-Verein wie alljährlich die stets willkommene Matthäus-Passion mit Raoul Walter, und dann verkündet die Fama noch Anfang Mai ein Beethoven-Wagner-Konzert des Städt. Orchesters mit Felix Mottl als Leiter. Victor August Loser

GENF: Am 28. Februar brachte die Kapelle Ketten das Requiem in d-moll für Männerchor und Orchester von Cherubini unter Leitung von Leopold Ketten zu trefflicher Aufführung. — Unter Mitwirkung der Pianistin Frl. Mauerhofer gab der Violinist Ladislas Gorski ein Konzert. — Das höchst interessante Beethoven-Recital von Edouard Risler trug einen glänzenden Erfolg davon. — Das 9. Abonnements-Konzert unseres Orchesters (Dirigent Willy Rehberg), in dem Schuberts C-dur-Symphonie, sowie Smetana's symphonische Dichtung „Aus Böhmens Hain und Flur" erstmalig aufgeführt wurde und freundliche Aufnahme fand, machte uns auch mit dem Geiger Jules Boucherit aus Paris bekannt. Er spielte das Violinkonzert in A-dur von Saint-Saëns sehr geschmackvoll in der Auffassung und brillant in der Bewältigung des Technischen. Den Abschluss bildete Webers Oberon-Ouvertüre. — Das zehnte und letzte Konzert bescherte uns neben „Wallenstein", Trilogie für grosses Orchester von Vincent d'Indy, die Liebesszene aus der „Feuersnot" von R. Strauss und das Meistersinger-Vorspiel. Der Pianist Alfred Cortot spielte u. a. mit dem grössten Erfolg die Variations symphoniques von C. Franck, sowie Liszts Rhapsodie hongroise No. XI.

Prof. H. Kling

KOPENHAGEN: Grossen Erfolg hatten die Gäste Ellen Gulbranson, Eugène Ysaye und Ernst von Dohnányi — obschon die stimmbegabte Sängerin im Vortrag von Liedern (von Grieg) ziemlich schwach war, und Ysaye trotz des Wundertons sich ein klein wenig in äusserlicher und süsslicher Richtung entwickelt hat. Dohnányi trug u. a. prachtvoll die hier fast nie gespielte Lisztsche Sonate vor. — Axel Schiöler behauptete sich wieder einmal als Dirigent — im ganzen mit Glück. Joachim Andersen brachte in seinen „Palais-Konzerten" u. a. einen Tschaikowsky-Abend vor vollem Hause. Die Manfred-Phantasie, hier zum ersten Male aufgeführt, enttäuschte etwas. — Junge dänische debütierende Künstler von versprechendem Talent traten in Paul Schmedes (Gesang, Bruder des Sängers an der Wiener Oper), Frl. Schwensen und Herrn Müllen (beide Klavier) auf. Von grösseren Vereinigungen brachte der Cäcilia-Verein Händels „Belsazar", der Dänische Konzertverein einen Trauermarsch von L. Glass auf den Tod Christians IX., eine (früher durch Winderstein vorgeführte) Symphonie in c-moll von Glass, ein recht bedeutendes Werk voller schöner Ideen, leider etwas weitschweifig, und zum Schluss Gade's „Comala". William Behrend

LEIPZIG: Am 28. März gab es hier einen von den Verlegern Lauterbach und Kuhn veranstalteten Max-Reger-Abend, der lebhaftestem Interesse begegnete. Max Reger, der als sein eigener Klavierinterpret zur Stelle gekommen war, brachte im Verein mit Julius Klengel die F-dur Violoncellosonate op. 78 und im Verein mit Karl Wendling-Stuttgart die fis-moll Violinsonate op. 84 zum Vortrage, und zwischen diesen beiden eigenartig reizvollen, (so mit dem Schlussatze der Violoncellosonate und auch mit dem zweifelsohne viel bedeutenderen ersten Satze der Violinsonate) teilweise arg befremdenden,

Digitized by Google



GUSTAV SCHOENAICH
† 8. April 1906

Digitized by Google

Digitized by Google

zum anderen Teil (so ganz besonders mit den nach eigenen Themen äusserst kunstreich und wirklich schön gestalteten Variationensätzen der beiden Werke) aber ganz ungemein fesselnden Darbietungen erklangen in sehr rühmenswerter Ausführung durch den jungen Pianisten Georg Zscherneck Regers gewaltige „Variationen und Fuge op. 81 über ein Thema von J. S. Bach", die zweifelsohne immer mehr und mehr als die „Etudes symphoniques" des zwanzigsten Jahrhunderts in Geltung kommen werden. Tags darauf brachte das 22. (letzte) Gewandhauskonzert nach der Leonoren-Ouvertüre op. 138 und drei Stücken aus den „Ruinen von Athen" als Krönung dieses Beethoven-Abends eine durch Arthur Nikisch gross angelegte und von seiten des Orchesters und der Chöre trefflich durchgeführte Interpretation der Neunten Symphonie. Das Soloquartett (Anna Kappel, Maria Philippi und die Herren Jacques Urlus und Alexander Heinemann) stand nicht ganz auf der Höhe seiner Aufgabe, und allzu scharfe und bisweilen selbst etwas unreine Töne der Sopranistin und das allzu lässige Singen des Tenoristen trübten vorübergehend die volle Freudenharmonie der Schlusshymne. Bei der sechsten (letzten) Kammermusik im Gewandhause bekam man nach dem nur teilweise fertigen Vortrag des Brahmsschen B-dur Streichquartettes in trefflicher Ausführung Max Regers feinsinnig anempfundene Serenade op. 77a für Flöte, Violine und Viola (Maximilian Schwedler, Konzertmeister Wollgandt und Karl Herrmann) und schliesslich in gediegener Wiedergabe das Es-dur Streichoktett von Mendelssohn zu hören, und vornehm verabschiedeten sich in ihrem dritten und letzten Sonaten-Abend Bernhard Stavenhagen und Felix Berber mit der anfangs nur tüchtigen, schliesslich aber volle Meisterschaft bezeugenden Wiedergabe aller drei Violinsonaten von Brahms und der Kreutzer-Sonate von Beethoven. Dr. Otto Neitzel hat mit dem dritten seiner „Klaviervorträge mit mündlichen Erläuterungen" die Zuhörenden den „Humor in der Musik" erfassen gelehrt; Josa Herliczka erfreute durch Geläufigkeit und Eleganz ihres Klavierspieles, ohne lebhafter interessieren zu können; und ähnlich war es um das Violinspiel von Fram Anton Korb bestellt, der mit der Begleitung des Winderstein-Orchesters konzertierte und in den Konzerten von Tschaikowsky und von Paganini noch einiges an Unfehlbarkeit der Technik und Beseelung des Tones schuldig blieb. Der Sänger Paul Clericus, der sich als Solobariton an der Liedertafel ganz stattlich ausnehmen dürfte, und die Violinistin Lotte Adrian, deren Spiel für musikalische Kaffeekränzchen zureichen mag, waren im Konzertsaal „fehl am Ort", während die leidlich vorgeschrittene Klavierspielerin Marie Liebner, die mit ungünstigem Tonansatz singende Altistin Margarete Schütz und die bei beträchtlicher Stimmbegabung einstweilen noch durch ungenügende Ausbildung der Atemtechnik und der Kopfstimme behinderte Mezzosopranistin Cilli Müller sich wohl nur allzufrüh an die Öffentlichkeit hinausgewagt haben. Im Lieder-Abende der letztgenannten Dame erfreuten Hugo Hamann und Laura Titze-Krone durch eine sehr wohlgelungene Vorführung der Violinsonate von M. Enrico Bossi. Zum Besten ihres Unterstützungsfonds veranstaltete die „Musikgruppe Leipzig des Allgemeinen deutschen Lehrerinnen-Vereins" eine Aufführung, die nach ansprechenden Vokal- und Instrumentalvorträgen, mit denen ein Gehörsbild von der „Entwicklung der deutschen Hausmusik vom 10. bis 20. Jahrhundert" gegeben werden sollte, in eine szenische Wiedergabe der von Heinrich Zöllner komponierten einaktigen komischen Oper „Die lustigen Chinesinnen" ausmündete. Arthur Smolian

LEMBERG: Heuer haben wir die reine „Violin-Saison", denn nicht weniger als 10 Geigen-Künstler und noch dazu die Besten besuchten uns. Ausser den schon erwähnten Thomson und Burmester hörten wir Marteau, Ysaye, Kreisler, Auer, Kochański, Barcewicz, Ondříček und Kocian. Interessant war der Sonatenabend Ondříček-Meicer (Brahms op. 78, Kreutzer-Sonate und Richard Strauss op. 18.) —

Digitized by Google

Ausserdem hörten wir Tilly Koenen, die „Böhmen", das „Sevcik Quartett", die „Société de concerts des instruments anciens" und M. Volavá, eine ausgezeichnete Klavierkünstlerin. — Spezielles Lob verdient der für die Philharmonie engagierte Organist Jan Rangl, ein wahrer Meister. — Von Orchester-Konzerten sind zu erwähnen Schumanns „Paradies und Peri" und Mozarts „c-moll Messe", beides vom Musikverein sehr gut aufgeführt. — Zum Schluss ist noch das sehr gut gelungene Wagner-Konzert (Ribera's Benefiz) zu erwähnen: es gelangte die Gralfeier aus „Parsifal" in Konzertform zur Aufführung. Das Vorspiel zum „Holländer", das „Waldweben" aus Siegfried, das Vorspiel zu den „Meistersingern", das Vorspiel und der Pilgerchor aus „Tannhäuser" wurden vom Orchester ausgezeichnet wiedergegeben. Auch der Chor des Gesangvereins „Lutnia" liess nichts zu wünschen übrig. Alfred Plohn

LINZ: Dem hiesigen Musikverein verdankten wir wieder einige prächtige Aufführungen. Gleich das erste symphonische Konzert brachte uns drei Erstaufführungen: die Original-Ouvertüre zur Oper „Der Barbier von Bagdad" von Cornelius, Liszts „Künstler-Festzug" und die „Italienische Serenade" für kleines Orchester von Hugo Wolf, dazu die schon längere Zeit in Linz nicht mehr gehörte „Schottische Symphonie" Mendelssohns. Auch dem zweiten Konzert wurde grosses Interesse geschenkt: Berlioz' „Grosse Ouvertüre zu König Lear" hörten wir zum ersten Male; Beethovens achte Symphonie wirkte begeisternd durch ihre unvergänglichen Schönheiten, Pfitzners Vorspiele zum „Fest auf Solhaug" wurden mit grossem Beifall aufgenommen. Einen Schüler Bruckners, Friedrich Klose, lernten wir im dritten Konzert kennen; aus seinem „Andante religioso" (Wandlungsmusik aus der d-moll Messe) sprachen bedeutendes Können, Klarheit und Feinsinnigkeit. Amadeo von der Hoya vermittelte uns in hochkünstlerischer Weise eine interessante Neuheit von dem schwedischen Violinvirtuosen Tor Aulin: das Violinkonzert No. 3 in e-moll, ein reizendes Werk, das aller Beachtung wohl wert ist. Schumanns Ouvertüre zu „Genoveva" stand am Beginn, Wagners „Vorspiel" und „Liebestod" aus „Tristan und Isolde" am Schlusse des alle Anerkennung verdienenden dritten Musikvereinskonzertes. Auch unser Musikverein veranstaltete eine Mozartfeier. Zur Aufführung kamen: die Symphonie in G-dur, die „Linzer-Symphonie," die Mozart hier 1783 geschrieben hat, das „Konzert" in Es-dur für zwei Klaviere und Orchester und das „Requiem". Die zwei Klaviere wurden von dem Künstlerpaare August und Gisela Göllerich mit bekannter Meisterschaft gespielt. Die Mozartfeier fand ausserordentlichen Beifall, so dass sich der Musikverein entschloss, sie als Volkskonzert zu wiederholen. Aus dem Reinerträgnis wird an dem Hause, in dem Mozart die „Linzer-Symphonie" geschaffen hat, eine Gedenktafel angebracht. Der Leiter der symphonischen Konzerte, August Göllerich, ist ein Meister der Programmbildung und hat sich hohe Verdienste um das Musikleben unserer Stadt erworben. — Mit Solistenkonzerten waren wir heuer reich bedacht. Einen hervorragenden Kunstgenuss bot das Konzert der Damen Palma von Paszthory (Violine) und Gisela Göllerich (Klavier). — Stefi Geyer holte sich schöne Erfolge. — Von der Wiener Hofoper hörten wir Leo Slezak, Selma Kurz und Leopold Demuth; es waren genussreiche Stunden, die sie uns boten. — Mit Jubel wurde Willy Burmester überschüttet. — Tilly Koenen begeisterte durch ihr bedeutendes Können. — Auch der Violinvirtuose Hubermann errang sich viele Erfolge. Alois Königstorfer

MAGDEBURG: Die Konzertsaison wurde mit dem achten Symphoniekonzert der städtischen Kapelle unter Krug-Waldsees Leitung beschlossen. Es enthielt die c-moll Symphonie Beethovens und „Till Eulenspiegel" von Strauss. Von den beiden Solisten hatte Anton Hekking den grösseren, die Altistin Martha Stapelfeldt den kleineren Erfolg. Die Symphoniekonzerte des Kaufmännischen Vereins schlossen mit der dritten Symphonie von Brahms. Eugen d'Albert wurde nach dem G-dur Beet-

Digitized by Google

hovenkonzert gefeiert. Im zweiten Teile spielte er vornehme eigene Kompositionen, an denen aber das allerbeste war, dass er sie selbst spielte. Auch die Kasino-Symphoniekonzerte, die die Winderstein-Kapelle aus Leipzig bestreitet, gingen zu Ende. Es hatten im letzten Konzert der hiesige Pianist Hans Weitzig und die Stettiner Sängerin M. Walther sehr ansehnliche Erfolge. Max Hasse

MÜNSTER i. W.: Die vierte Symphonie von Glazounow erfuhr im fünften Musikvereinskonzert eine mässige Wiedergabe. Dr. Niessen stand den letzten Sätzen augenscheinlich ganz fremd gegenüber. Besser fand er sich mit der Balletsuite von Grétry-Mottl ab, doch befriedigte die Ouvertüre „Römischer Karneval" von Berlioz an diesem Abend am meisten durch die frische Auffassung und korrekte Ausführung. Julius Klengel spielte sein zweites Konzert für Violoncell mit grossem Erfolg. In seinem sechsten Konzert beging der Musikverein den 150. Geburtstag Mozarts. Die Symphonie in g-moll gelang, abgesehen von dem uneinigen Ritardando vor der Reprise im ersten Satz und der jedesmal missglückten Hornstelle im Trio des Menuett, recht gut. Dagegen nahm sich die Serenade „Eine kleine Nachtmusik" von sämtlichen Streichern gespielt zu schwerfällig aus. Carola Hubert trat an diesem Abend mehr durch einige Lieder als durch die Arie „Non temer amato bene" hervor. Die stilvolle Wiedergabe des Klavierkonzerts in d-moll durch Dr. Niessen fand allgemeine Anerkennung. Für sein Benefizkonzert wählte Dr. Niessen Schumanns „Paradies und Peri". Abgesehen von dem Baritonisten leisteten Solisten und Chor mehr wie das Orchester. Wegen Erkrankung des Dirigenten leitete Musikdirektor Grawert das siebente Konzert, das mit dem symphonischen Prolog zu „König Ödipus" von M. Schillings eröffnet wurde. Mit grösster Sorgfalt war die zweite Symphonie von Brahms vorbereitet. Auch leisteten die Bläser in der Serenade von R. Strauss ihr Bestes. Der Marsch in B von J. O. Grimm wurde da capo verlangt. Dr. Ludwig Wüllner hat in diesem Blatt bereits so ausgiebiges Lob geerntet, dass ich nichts weiter zu tun brauche, als vollkommen beizustimmen. Einen Lieder- und Balladenabend veranstaltete Dr. Hermann Brause, der sich in der Künstlerwelt eine bedeutende Stellung errungen hat. Einen vortrefflichen Begleiter hatte er in Alexander Preuss. Einen weiteren Liederabend gaben Dr. v. Kraus und Gemahlin, der nur teilweise befriedigte. Frau v. Kraus-Osborne erniedrigt sich selbst, indem sie zu sehr mit dem Geschmack des grossen Publikums rechnet. Ernst Brüggemann

NEW YORK: Wilhelm Gericke, der mit dem ausgezeichneten Bostoner Orchester jeden Winter auch in New York zehn Konzerte gibt, hat sich verabschiedet; er geht nach Wien zurück. Sein Nachfolger ist noch nicht genannt. Fritz Steinbach, der Brahms-Spezialist, dirigiert diese Woche das letzte Philharmonische Konzert. Wie Weingartner, wird auch er die zweite Symphonie von Brahms dirigieren, die hier geradezu epidemisch geworden ist. Für nächstes Jahr werden die Philharmoniker wieder einen ständigen Dirigenten engagieren; wahrscheinlich Safonoff, der dann auch Direktor des National Conservatory werden wird. Für das Philadelphia-Orchester (das uns auch zweimal besucht hat) ist Fritz Scheel und für das Pittsburger Emil Paur wieder erwählt worden. In Cincinnati waltet des Amtes Van der Stucken, in Chicago F. Stock, als Nachfolger von Theodor Thomas. Alle die hier genannten Orchester verdanken ihre Existenz den Gaben von Millionären, die also doch ihren Nutzen haben. — In New York fährt Altschuler fort, russische Novitäten zu produzieren; auch hat die „Neue Musikgesellschaft" ihn engagiert, um einige amerikanische Konzerte zu geben. Da spielen die Werke von Mac Dowell natürlich die Hauptrolle. Im ersten dieser Konzerte hat sich die Pianistin Ruth Deyo als echte Künstlerin bewährt. — Die Oratorio Society hat einen erfolglosen Versuch gemacht, das Interesse für Händels „Judas Makkabäus" wieder zu erwecken. Henry T. Finck

Digitized by Google

PFORZHEIM: Der Musikverein schloss seine Saison mit einem Konzert des Kaimorchesters, das unter Georg Schnéevoigts temperamentvoller Leitung neben Wagner (Tristanvorspiel) und Haydn (Symphonie in G No. 13) besonders mit der glanzvollen Auslegung von Bruckners Romantischer exzellierte. Die Liedergaben des ausgezeichneten Tenoristen Ludwig Hess wurden begeistert aufgenommrn. Hedwig Kirsch und Willy Burmester spielten dem Publikum zu Dank. Dem Münchener Streichquartett war am Flügel Theodor Röhmeyer ein vollwertiger Partner. Seinen Kammermusikabenden gab das Süddeutsche Streichquartett und der hervorragende Cellist Wille in der Hauptsache ihre Signatur. Im zweiten Volkskonzert interessierte die Vorführung des neuen Ritterquartettes, nur sollte man die Kammermusiken der klassischen Epoche nicht in diese neue Form pressen. Die talentierte Sängerin Hedwig Schweicker bewährte sich als reife Vortragskünstlerin. Albert Fauth brachte mit Karlsruher Hofmusikern und dem musikalisch wie stimmlich sehr beanlagten Baritonisten Hermann Weil von Stuttgart Scheinpflugs „Worpswede" heraus, nicht ohne damit Widerspruch auszulösen. Ein Wagnerabend am Klavier tat aufs neue die Stillosigkeit solcher Veranstaltungen dar. Der evangelische Kirchenchor plant die Aufführung des Händelschen Messias, Theodor Röhmeyer bereitet das deutsche Requiem von Brahms vor.

Ernst Götze

POSEN: Die Posener Orchestervereinigung brachte unter Oscar Hackenberger die „Barbier-Ouvertüre" Cornelius', Schumanns B-dur-Symphonie, „Waldweben" aus Siegfried und Tschaikowsky's „Capriccio Italien", unter Arthur Sass dagegen Bruckners dritte Symphonie d-moll, Smetana's „Moldau" und Mozarts „Kleine Nachtmusik". Bruckner ist nun endlich auch in Posen eingeführt. — Joan Manèn zeigte sich als echter Virtuose, der Sarasate kaum nachsteht. — Die deutsche Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft brachte einen gelungenen Liederabend Dr. Wüllners mit C. van Bos und einen Trioabend Georg Schumanns im Verein mit Halir und Dechert, der mit Brahms' C-dur Trio op. 87, der c-moll Violinsonate Griegs op. 45 und dem D-dur Trio op. 70 No. 1 Beethovens das Beste war, was uns die ganze Konzertsaison darbot. — Ein zehnjähriger Geiger, Zdislaw Jahnke aus Posen, machte seinem Lehrer Petschnikoff alle Ehre; kein Wunderkind, aber ein kleiner Musiker.

A. Huch

PRAG: Der März fing mit Ostergewittern an. Im letzten Philharmonischen Konzert die prachtvolle Erstaufführung der „Domestica", von Blech dirigiert. Gleich darauf kam Strauss in Person und leitete das Juristenkonzert. Ist es seiner eigentlich würdig, nach einer hastigen Probe mittelmässige Aufführungen mit seinem berühmten Namen zu decken? Das glänzende Konzert des Musikerverbandes unter Bloch enthielt nichts Neues. Im deutschen Kammermusikverein brachten die Brüsseler Debussy's geistreiches Streichquartett. Das Konservatorium, wo seit Knittls Direktion stilvolle Programme die Norm sind, gab einen Serenadenabend: Brahms, Tschaikowsky, Rietsch. Des Letzteren neue „Tauferer Serenade" ist brave, erfindungsarme Lampenmusik. Der Singverein leistete sich eine gut gemeinte, aber lendenlahme, auch solistisch unzulängliche „Matthäuspassion". Erfreulich verlief der Liederabend von Therese Lederer-Schiessl mit Cornelius' Brautliedern im Mittelpunkt. In den zahlreichen kleineren Konzerten bilden die Rezensentenlieder als gar zu absichtsvolle Gunstwerber jetzt fast eine Stadtplage. Von der tschechischen Philharmonie das nächste Mal.

Dr. R. Batka

ROSTOCK: Eine besonders vornehme Veranstaltung war ein Konzert zugunsten der Bayreuther Stipendienstiftung, das Musikdirektor Schulz im Stadttheater veranstaltete. Meistersingervorspiel, Tristanvorspiel und Schluss, Liszts „Préludes" standen auf dem Programm. Hermann Gura trug Lieder von Zumpe und Strauss und das Hexenlied von

Digitized by Google



JENNY BÜRDE-NEY
† 17. Mai 1886

Digitized by Google

Digitized by Google

Wildenbruch-Schillings vor. Weiterhin brachte Schulz in Konzerten Mozarts Es-dur Symphonie, Beethovens A-dur, Tschaikowsky's e-moll, C. Francks b-moll, c-moll von Brahms und Eulenspiegel von Strauss. Den Mozart-Tag feierte Prof. Thierfelder mit dem Requiem. Die Berliner Madrigal-Vereinigung liess sich mit grossem Beifall in der Singakademie hören. Von Sängern erschienen hier u. a. Felix von Kraus und Frau, Frida Hempel (Schwerin), Carl Weiss und Sidney-Biden (Berlin), Frau Metzger-Froitzheim, von Klavierspielern Godowsky, von Geigern Alfred Meyer (Schwerin) und Fritz Kreisler. In einem Orchesterkonzert von Musikdirektor Schulz wird sich Gustav Bergman, der als Jung-Siegfried hier sehr gefiel, vom Rostocker Publikum verabschieden. Prof. Dr. W. Golther

SAN FRANCISCO: Dem Musikleben von San Francisco und Umgegend ist eine neue Epoche eröffnet worden, die ganz bedeutend zur Förderung der Kunst beitragen wird. Nahe der Staats-Universität von Berkeley findet im neuerbauten Amphi-Theater altgriechischen Stiles jede zweite Woche ein Symphoniekonzert statt, erst kürzlich gegründet von einem Orchester, bestehend aus 57 Mann. Die zweite Aufführung am 1. März, zur Feier des 150. Geburtstags Mozarts, war hauptsächlich diesem Meister gewidmet. Es waren nahezu 3000 Zuhörer anwesend, die sich an dem eigenartigen Reiz eines Orchesterkonzertes in romantischer Waldesumgebung erfreuten. Es wurden die g-moll Symphonie, Bruchstücke aus der Es-dur und der Jupiter-Symphonie und die Ouvertüre zur Zauberflöte vorgetragen. Zum Schluss Wagners „Siegfried-Idyll" und Ouvertüre zu „Rienzi". Grosses Lob muss man dem Dirigenten Dr. F. Wolle, sowie der ganzen Kapelle zollen, dass in so verhältnismässig kurzer Zeit eine solche Leistung ermöglicht wurde. Bei längerem Zusammenarbeiten werden kleine Mängel gewiss noch verschwinden. — Glänzende Triumphe feierte Johanna Gadski, die im Februar mit dem Pianisten Frank la Forge vier Konzerte gab. Auch ihr Begleiter erntete grossen Beifall. — Von weiteren Solisten ist zu erwähnen Alfred Reisenauer, der, gleichfalls mit vielem Beifall aufgenommen, in drei Konzerten das Publikum erfreute. i. V. Otto Gustav Kunitz

STETTIN: Am Klavier ging es hoch her. Neben feststehenden Grössen wie Frau Carreño, Ansorge, Mannstädt, Gabrilowitsch und d'Albert gab es auch in Sergei von Bortkiewicz und Gottfried Galston wertvolle Neuerscheinungen. Ausser Liszts h-moll Sonate (d'Albert) und den Paganini-Variationen von Brahms (Galston) hörte man aber nur das Landläufige. Ja, über Liszt und Brahms ging kein einziger hinaus. Eine moderne Klavierliteratur scheint es für unsere grossen Reproduzenten nicht zu geben. Die Geiger sind übrigens um kein Haar besser. Keine geringeren als Petschnikoff und Burmester haben wir als Beweisstücke vorzubringen. Letzterer ödete uns z. B. mit einem Spohrschen Konzert an. Möchte doch einmal ein Pianist von der Universalität und dem Pflichtbewusstsein eines Ludwig Wüllner geboren werden. Ihn begrüssten wir wieder unter den Sängern der letzten Spielzeit, von denen ihm am ersten Ludwig Hess und mit Einschränkung noch Sistermans an die Seite gestellt werden konnten. Rein gesangskünstlerische Werte suchten und fanden Senius, Frl. Philippi, Mathilde Fromm, Maria Walter, sowie das Quartett Grumbacher de Jong, Behr, Reimers und Eweyk. Für die Symphonie traten das Winderstein-Orchester mit Bruckners Vierter und die Berliner Philharmoniker mit dem üblichen Provinzial-Reiseprogramm ein. Von auswärtigen Kammermusik-Vereinigungen besuchten uns nur das W. Meyer-Quartett, dessen Liebe zur Manier hier nur noch wenig Gegenliebe findet. Sein Programm erhob sich bei drei Konzerten nicht einmal über Schubert. Da hatte denn doch die hiesige Paul Wildsche Vereinigung das f-moll Quintett von C. Franck und eine achtbare Behmsche Neuheit in die Wagschale zu werfen. Auch sonst hat das lokale Musikleben sich rührig gezeigt. Es gipfelte in den prächtigen Oratorienaufführungen des

Digitized by Google

Musikvereins („Jungfrau von Orleans" von C. Ad. Lorenz, dem Dirigenten, „Alexanderfest" und „Matthäus-Passion"). Das den Schillerschen Text melodiereich verherrlichende Lorenzsche Werk mit seinem glänzenden Chorsatz und seiner blühenden Instrumentierung hat sich zu seinen alten Freunden noch neue erworben. Solistenglück hatte besonders das „Alexanderfest" in Pinks, Eweyk und Frau Buff-Hedinger.

Ulrich Hildebrandt

WEIMAR: Wieder eine ganze Reihe von Konzerten: in ihnen der junge talentvolle Sänger Brehme und Frl. Reisse, Lola Barnay, die pikante Vortragskünstlerin Wiehé; ein Konzert der Musikschule, ein schöner Klavierabend von Hinze-Reinhold, desgleichen ein Beethovensonaten-Abend von Risler, der seine vollendete Ausdruckskunst bewundern liess; ferner das vierte Theaterkonzert mit Vorträgen von Messchaert und einer Orchesternovität, Carl Rorichs „Allotria", karnevalistisches Stimmungsbild in Form einer Ouvertüre, die sich als ein pikant instrumentiertes Stück, voll kecker Faschingslust, mit flotten charakteristischen Themen und reicher Durcharbeitung wirksam erwies und der wohl Strauss' Eulenspiegel vorbildlich gewesen ist. Zuletzt ein Brahmsabend des Krasseltquartetts unter Mitwirkung von Dr. Obrist. Prof. Bachmann

WIEN: Die zweite Januarhälfte erhielt ihr besonderes Gepräge durch die geräuschvollen Mozart-Festtage. Die Opferfeuer, die dem Genius in Oper, Konzertsaal, Kirche und Schule angezündet wurden, loderten hier ebenso hell und hoch empor, wie anderswo. Wer aber die Mozartkunst nicht schon vordem als sichern Besitz im Innern trug, der ist ihr durch Festreden, Festgedichte und Festkonzerte auch nicht näher gekommen. — Unsere vornehmsten Chor- und Orchesterinstitute sind nun bereits sämtlich am Ende ihrer Konzertsuite angelangt. Die Gesellschaft der Musikfreunde schloss mit der Matthäus-Passion, der Konzertverein mit der A-dur, die Philharmoniker mit der c-moll Symphonie Beethovens, die unter Felix Mottls Leitung eine Wiedergabe von idealer Vollendung erfuhr. — Die Gesellschaftskonzerte haben unter der energischen Führung Franz Schalks schönen Aufschwung genommen. Der Singverein offenbarte seine wiedergewonnene Leistungsfähigkeit in einem a cappella Konzert, das u. a. „Kyrie und Gloria" aus der Missa „Assumpta est Maria" von Palestrina, das dramatisch bewegte „Et incarnatus est" und „Crucifixus", aus einem Credo von Cherubini, ausserdem als Neuheit den 16stimmigen „Abend" von Rich. Strauss brachte. Das Werk übte durch seine scharf profilierten melodischen Konturen und die sinnreiche, dem poetischen Vorwurf entwachsene Tonmalerei starke Wirkung. — Im folgenden Gesellschaftskonzert hörten wir nach langem wieder einmal Beethovens „Meeresstille und glückliche Fahrt", dann eine Jugendarbeit von Hans Pfitzner „Der Blumen Rache" für Frauenchor, Altsolo und Orchester; eine stimmungsschwüle Komposition mit nur gar zu willkürlicher Textverteilung auf Chor- und Solostimme. — Im Nicolai-Konzert, dirigiert von Dr. Karl Muck, haben sich die Philharmoniker endlich zu Bruckners neunter Symphonie bekannt; sind doch volle drei Jaher seit der Uraufführung des Werkes im Konzertverein unter Ferd. Löwe (11. Febr. 1903) verstrichen. Nun haben die Philharmoniker die lange Säumnis durch eine Aufführung von wunderbarer Eindringlichkeit und herrlicher Klangpracht wettgemacht. Bruckner hat bei uns die symphonische Dichtung aus dem Felde geschlagen. Er gibt in seinen Schöpfungen bedeutenden, absolut musikalischen Inhalt in weit dimensioniertem Formenmass, dazu den Glanz moderner Instrumentation. Die Abkehr unsres Publikums von der symphonischen Dichtung hat August Reuss im sechsten philharmonischen Konzert bitter empfinden müssen. Seine „Judith" (nach Hebbels Tragödie) wurde unfreundlich abgelehnt. Grossen Erfolg hatte dagegen Georg Schumann im siebenten Philharmonischen mit „Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema", einem wirkungsvollen Tonstück:

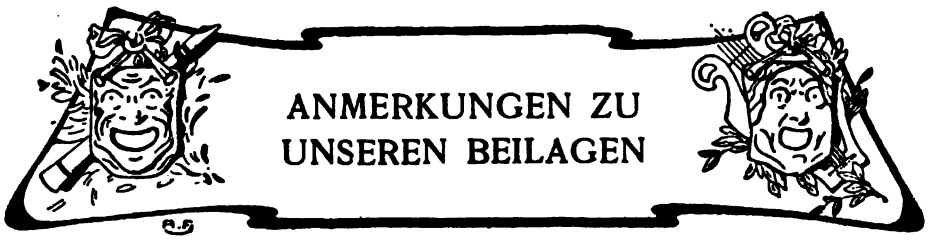
Digitized by Google

burschikos munteres Thema, kontrapunktisch reich gestaltete Variationen, dabei klar, leicht eingänglich, wenn auch nicht übermässig originell. — Die wertvollste Novität, die uns die Philharmoniker heuer geboten, ist die Sinfonietta op. 90 von Max Reger. Auch sie fand Opposition, aber doch nur eine schwächliche. Reger meidet die wohlgepflegten Chausseen, die Mode-Kuranlagen musikalischer Neurastheniker; er geht seinen eigenen Weg, bahnt sich ihn durch polyphone Waldwildnis, durch harmonisches Felsengeklüft; aber der Weg führt zu freien Höhen, und man wird ihm folgen müssen — früher oder später. — Eine regsame Vielseitigkeit sondergleichen entfaltet der Wiener Konzertverein. Er gab seinen Mitgliedern allein 20 Abende, dazu kommen die zirka 40 volkstümlichen Donnerstag- und Sonntagkonzerte, endlich die zahlreichen Mitwirkungen bei Virtuosenkonzerten, so dass unser Vereinsorchester im Laufe einer Saison an 100 mal in Aktion tritt. Wir erlebten im Konzertverein treffliche Aufführungen der „Neunten" von Beethoven, der „Siebenten" und „Neunten" von Bruckner, der „Vierten" von Brahms, des „Till Eulenspiegel" von R. Strauss, der „Harold-Symphonie" von Berlioz und der „Dante-Symphonie" von Liszt. — Auch für Novitäten war hinlänglich gesorgt: Enrico Bossi, ein neuer Mann für Wien, debütierte mit einer dreisätzigen Suite, die nicht viel Neues kündet und das Wenige sehr laut und umständlich. — Eine anmutige, delikat instrumentierte Komposition von fein musikalischem Gehalt ist das Orchester-Scherzo von Kamillo Horn. — Ferruccio Busoni dirigierte fünf Stücke aus seiner Musik zu „Turandot", die in all ihrer Eigenart und ihrem Klangreiz doch mehr oder weniger dekorativen Charakter haben. Die historische Treue der dabei verwendeten arabischen, indischen und chinesischen Originalmelodieen ist nicht zu ernst zu nehmen; der Komponist kann diese Weisen ja doch nicht in ihrer ursprünglichen Nacktheit (recte Einstimmigkeit) geben, er muss sie harmonisch wohlanständig kleiden und ihnen noch überdies den Festmantel unserer modernen Orchestrationskunst umtun, wodurch sie ihre Echtheit zum besten Teil abstreifen und dafür ein recht widerspruchsvolles Aussehen eintauschen. — Freudig haben wir eine Neueinrichtung begrüsst: die Konzerte für die Arbeiterschaft Wiens. Sie sind unter dem künstlerischen Patronat des Konzertvereins ins Leben getreten. Zu den niedrigst gestellten Preisen wurde an drei Abenden (einer davon war Mozart gewidmet) der arbeitenden Klasse populäre Musik in des Wortes edelster Bedeutung geboten. Der Erfolg hat die Erwartungen weit übertroffen. Zwischen Gebenden und Empfangenden war bald der innigste Kontakt hergestellt, und eine über den Alltag hoch erhabene, ehrlich begeisterte Stimmung bildete die Signatur dieser Feststunden. Ein schöner Gedanke ist da zur Tat von hohem ethischen Wert geworden! Tausende, die bisher abseits stehen mussten, wenn des Lebens höchste Güter zur Verteilung kamen, sie haben ihren Einzug gehalten in den Sonnentempel der Kunst. Anton Krtsmáry

WÜRZBURG: Trotz Wahrung der guten Tradition in der Pflege klassischer Musik war der fortschrittliche Zug in der hier massgebenden Kgl. Musikschule unter Dr. Klieberts Direktion heuer ganz unverkennbar. Den Kulminationspunkt dieser Richtung bezeichnete namentlich das letzte Konzert mit Hauseggers „Dionysischer Phantasie" und Ludwig Hess' „Froher Ernte"; bei letzterem Werk darf man wohl auch von den bedeutenden Schwierigkeiten sprechen, die zum vollen Erfolg überwunden werden mussten. — Das einzige grössere Konzertunternehmen am Platze (Banger Nachf.) brachte eine anerkennenswert grosse Zahl guter Solistenkonzerte, u. a. Risler, Stavenhagen usw. Dr. Kittel

Wegen Raummangels mussten für das nächste Heft zurückgestellt werden die Berichte: Braunschweig, Bremen, Hannover, Köln, London, Luzern, Mainz, Schwerin (Oper); Agram, Braunschweig, Bremen, Brüssel, Darmstadt, Frankfurt, Graz, Halle, Hannover, Köln, London, Luzern, Mainz, Moskau, Nürnberg, Petersburg, Schwerin, Teplitz-Schönau (Konzert).

Digitized by Google



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Johannes Brahms' Porträt ist letzthin mehrfach der Gegenstand plastischer Wiedergabe geworden. Auf Hildebrands meisterliche Büste folgte das Conratsche Relief am Wiener Grabdenkmal; jetzt tritt Ed. Pfleiderer hervor, ebenfalls mit einem Relief. Der junge, aus Ulm stammende Künstler, ein Schüler Federlins, zeigt Meister Johannes in seinen besten Schaffensjahren. Das Relief ist eine wohlgelungene Vorderansicht mit dem uns bekannten norddeutschen Ernst des Meisters, ohne jegliche Pose und Dekoration, schlicht, wahr und ähnlich. Unsere Abbildung ist eine photographische Wiedergabe des im Format 41×55 cm beim Ulmer Musikhaus Hans Kaim erschienenen Abgusses, der, in Elfenbeinmasse gut ausgeführt, ein angenehmer Zimmerschmuck genannt zu werden verdient.

Als Illustration des Artikels von Knud Harder dient das Porträt des dänischen Tonsetzers Carl Nielsen.

Zur Erinnerung an den berühmten Musiktheoretiker und Ästhetiker Adolph Bernhard Marx († 17. Mai 1866 zu Berlin) bringen wir ein interessantes Porträt von ihm, das Carl Zander nach einer kleinen und seltenen Vorlage eigens für die „Musik" gezeichnet hat. Marx begründete 1824 die „Berliner Allgemeine musikalische Zeitung" (Schlesinger), die er bis zu ihrem Eingehen (1830) redigierte; 1830 wurde er zum Professor der Musik an der Berliner Universität ernannt; 1850 errichtete er mit Kullak und Stern das noch heute bestehende Sternsche Konservatorium. Von seinen Schriften sind besonders zu nennen: „Die Lehre von der musikalischen Komposition," „Über Malerei in der Tonkunst," „Ludwig van Beethovens Leben und Schaffen," „Gluck und die Oper."

Das Porträt unseres unlängst verstorbenen Mitarbeiters Dr. Gustav Schoenaich (vgl. die ausführliche Notiz auf S. 183) ist die Nachbildung einer sprechend ähnlichen Amateurphotographie, der einzigen, die von dem Entschlafenen vorhanden ist.

Es folgt das Bild der ausgezeichneten dramatischen Sängerin Jenny Bürde-Ney († 17. Mai 1866 zu Dresden) nach einer seltenen Lithographie.

Daran schliesst sich das Porträt von Karl Hill (geb. 9. Mai 1831), dem unvergessenen, vorbildlich gewordenen Alberich der ersten Bayreuther Bühnenfestspiele 1876.

Die Musikbeilage bietet eine charakteristische Probe von dem Schaffen des hochbegabten jungen dänischen Tonsetzers Carl Nielsen.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107 I.

Digitized by Google



KARL HILL
* 9. Mai 1831
als Alberich

Digitized by Google

Digitized by Google

SYMPHONISCHE SUITE

für Pianoforte

(II. Satz)

von

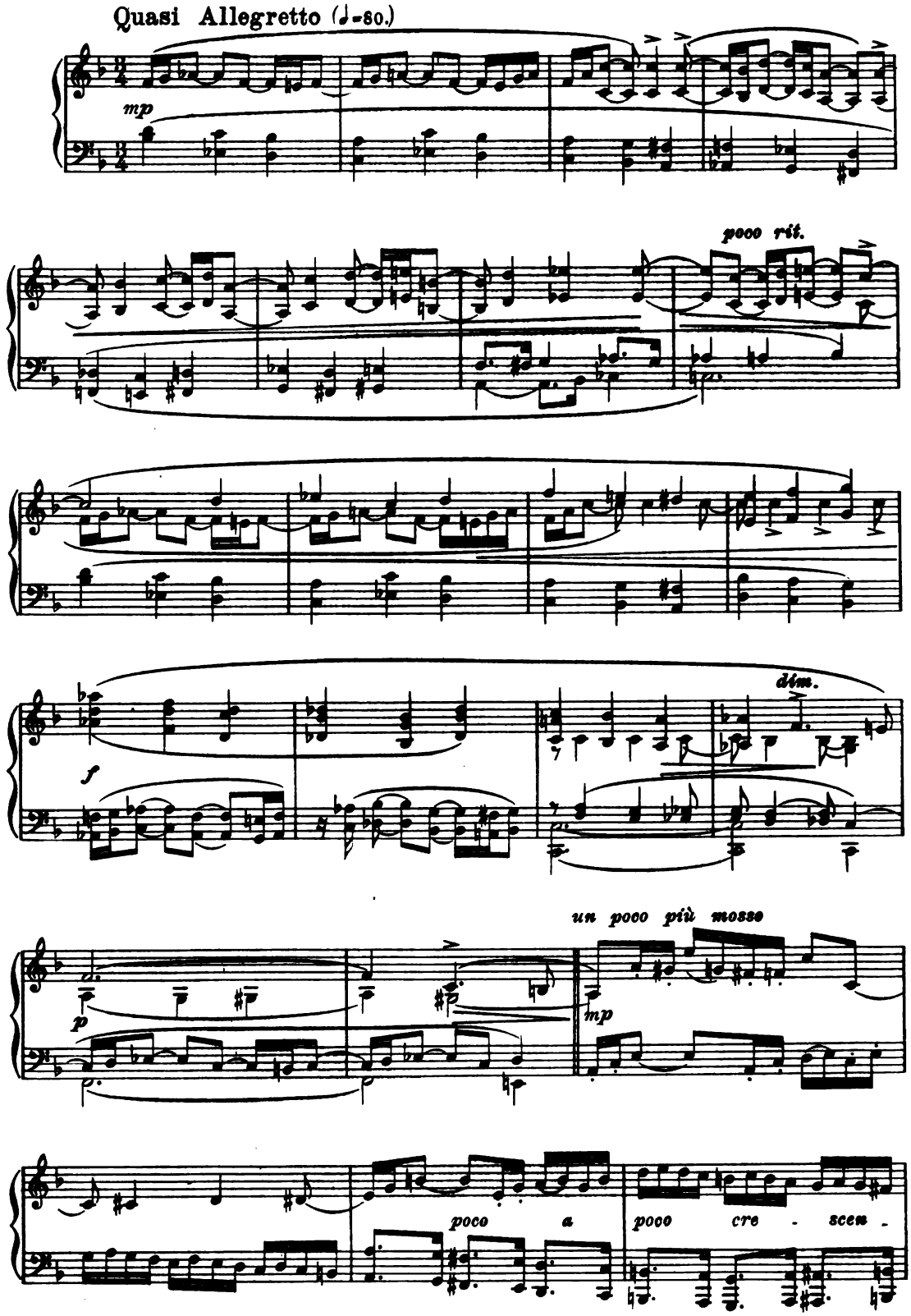
CARL NIELSEN

Op 8

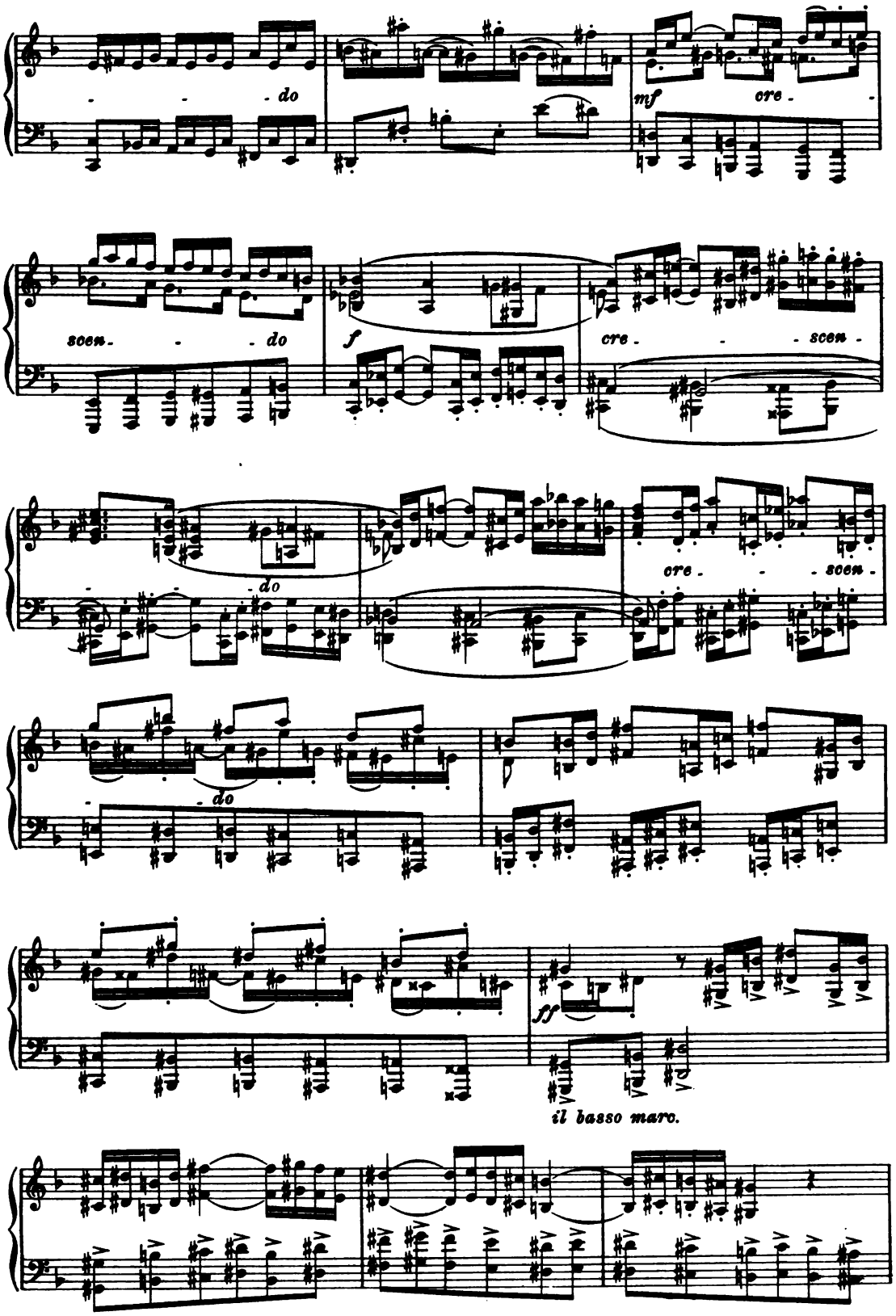
Mit Genehmigung des Verlages
Wilhelm Hansen in Kopenhagen
und Leipzig



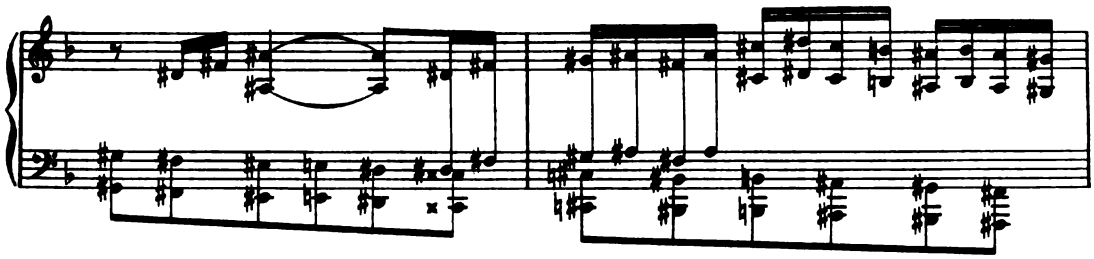
Digitized by Google
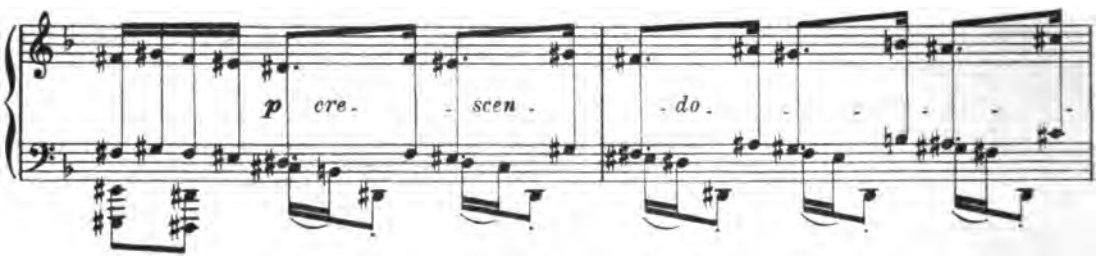


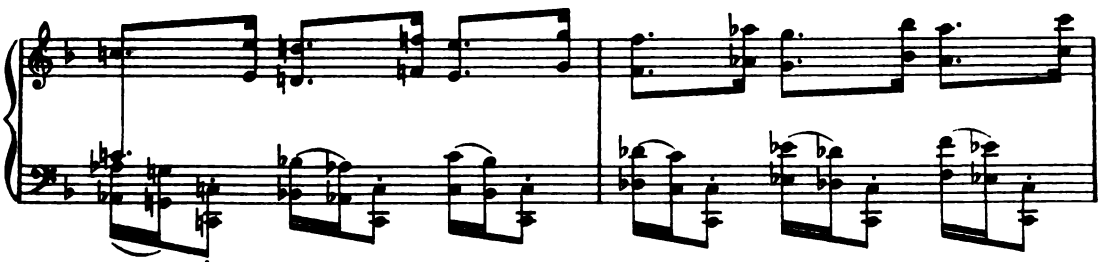
Digitized by Google

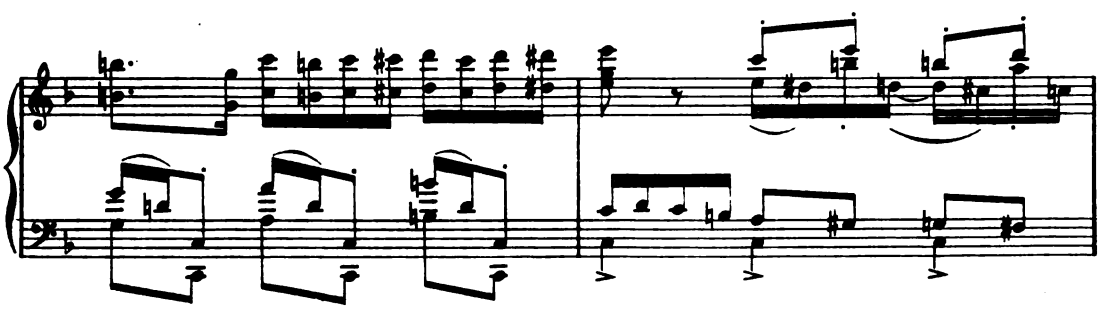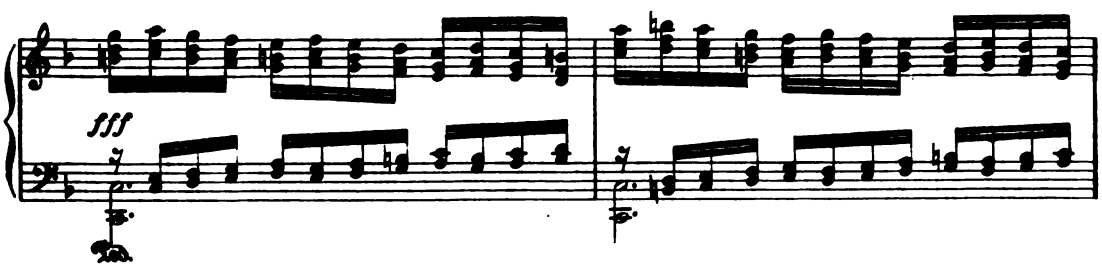


Digitized by Google



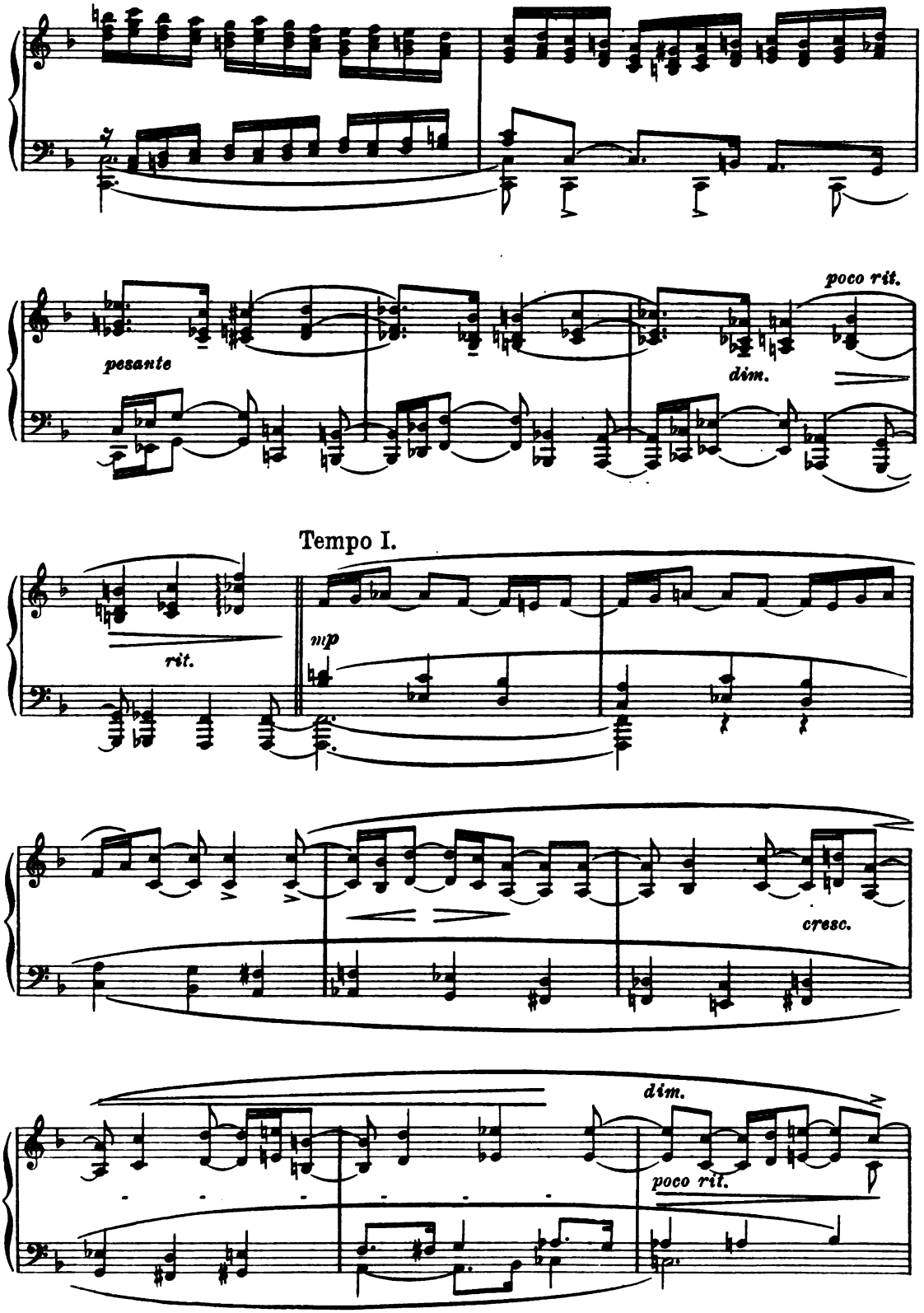




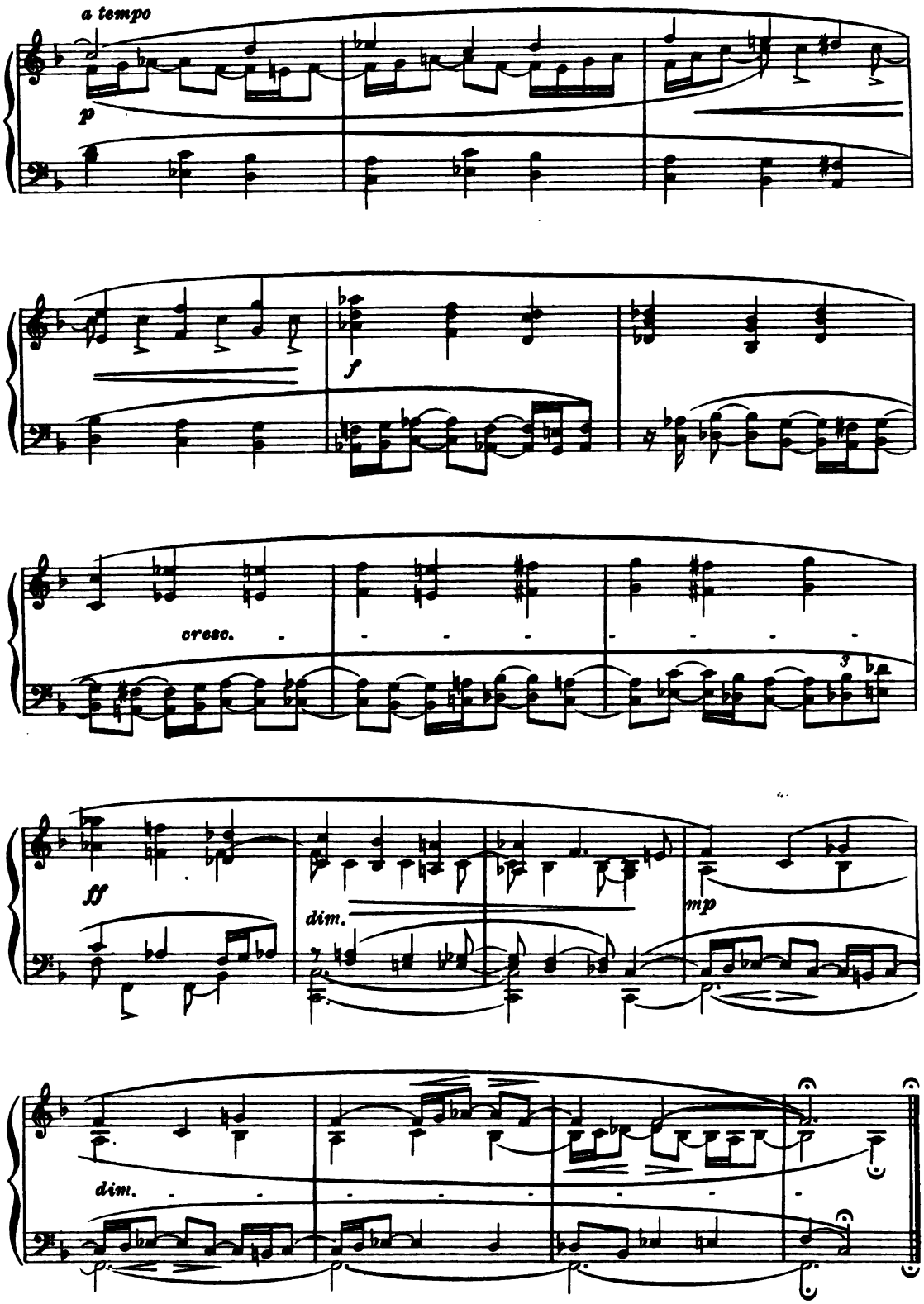




Digitized by Google



Digitized by Google



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



GUSTAV MAHLER

V. 16

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE MUSIK

Die Natur kennt keinen Stillstand: Hand in Hand
mit ihr wandelt auch die Kunst.

Ludwig van Beethoven

V. JAHR 1905/1906 HEFT 16
Zweites Maiheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

Digitized by Google

INHALT

Max Hehemann
Essen als Musikstadt

Zum 42. Tonkünstler-Fest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Essen

Paul Marsop
Zur Bühnen- und Konzertreform
Sechste Folge

Besprechungen (Bücher und Musikalien)
Revue der Revueen
Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau)
Kritik (Oper und Konzert)
Anmerkungen zu unseren Beilagen
Kunstbeilagen
Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Digitized by Google

ESSEN ALS MUSIKSTADT

von Max Hehemann-Essen

Wer vor wenig Jahren noch von Essen als einer Musikstadt hätte singen und sagen sollen, würde sich einiger Verlegenheit wohl nicht haben erwehren können, denn trotz tüchtiger Leistungen war viel grosses Reden nicht zu machen. Wohl gab es manches zu erzählen von emsigem Wollen und stetigem Streben, davon, wie Grundsteine zu einer frischen Entwicklung gelegt wurden und man in ruhiger Energie das Gewonnene weiter auszubauen bestrebt war. Die Kunstpflege in schnell emporwachsenden Industriestädten bildet meist ein schwieriges Kapitel, denn es mangelt sowohl an Geld für ideale Zwecke wie an künstlerischer Tradition in der Bevölkerung. Stadtväter, die einem leeren Säckel Millionen zuführen sollen, die sich den Kopf zerbrechen, wie sie all die winkeligen Gässchen zu ordentlichen Strassen umbiegen, und alle Hände voll zu tun haben, damit die ins Unberechenbare steigenden Kinderscharen auch Schulhäuser finden, gehören nicht zu denen, die freiwillig Zehntausende zum Wohle der Kunst opfern. Da heisst es, den Boden bereiten und eine gute Saat streuen, dass sie zu gelegener Zeit keimen, spriessen und blühen möge. In steter Arbeit sind die Erfolge vorbereitet worden, denen Essen seine im Fluge eroberte Stellung als Musikstadt verdankt. Vor zehn Jahren, als Essen stolz das erste Hunderttausend erreicht hatte, begann die Bildung des Städtischen Orchesters, das nun ständig einer Verbesserung und Vergrösserung zugeführt wurde, und durch seine Leistungen das Publikum zu grösseren Ansprüchen erzog, als es bisher gewohnt war. Doch damit allein war es nicht getan, denn die musikalischen Aufführungen spielten sich in einem Raume ab, der sich vor sich selber schämen musste. Das mag den Vorwand für die dunkelrote Farbe abgegeben haben, mit der man seine Wände getüncht hatte. Kam ein Regenschauer, so tropfte es den Leuten auf die Köpfe, was die Stimmung ebenso fördern musste wie die weissen Flecke an den Wänden, deren Kalkbelag nicht mehr halten wollte. Diesem unhaltbaren Zustande machte schliesslich die Bürgerschaft selbst ein Ende, indem sie der Stadtverwaltung mehrere hunderttausend Mark als Beitrag zu einem neuen Saalbau anbot. Innerhalb zweier Jahre erwuchs nun die grosse Festhalle, die im Oktober 1904

Digitized by Google

mit einem Musikfeste eingeweiht wurde, und die jetzt den Schauplatz der Tonkünstlerversammlung bildet. Mit dem Erstehen dieses Saales beginnt die Zeit, in der man von Essen als einer Musikstadt reden kann. Die Zeiten ängstlichen Behelfens, unter der die Entwicklung so schwer gelitten, waren vorüber, und nun schoss das Konzertleben zu ungeahnter Höhe empor.

Was früher das künstlerische Streben gehemmt hatte, der Mangel an Tradition im grossen Publikum, wurde nun zum Vorteil. Es gibt in Essen jungfräulichen Boden zu bebauen, und schnell ist die Stadt zur musikalischen Zentrale einer ziemlich weiten Umgebung emporgediehen. Ausverkaufte Säle sind bei den grossen Aufführungen fast die Regel geworden, und nur das Erlesenste findet noch Anklang. Ein diese rasche Entwicklung fördernder Umstand liegt allerdings in dem Bestehen zweier grosser Konzertvereine, die in freundlichem Wettbewerb ihre Leistungen immer mehr gesteigert und dem musikalischen Leben jenen frischen und energischen Zug gegeben haben, um den Essen von mancher Stadt mit älterer Kultur beneidet wird.

Der Essener Musikverein, der die schlechten Zeiten unverzagt durchzukämpfen wusste, vermittelt neben dem Genusse bedeutender Choraufführungen auch den hervorragender Solisten. Namen, die anderswo nur zeitweise auftauchen, sind ständige Zierden seiner Programme. Die vor drei Jahren gegründete Musikalische Gesellschaft hat sich das Gebiet besonderer Aufführungen erkoren, die einem Chorvereine fern liegen, und ist durch ihre Propaganda-Konzerte wiederholt hervorgetreten. Sie schrieb die einheitlichen Programme auf ihre Fahne, und zog von Anfang an markante künstlerische Erscheinungen zu ihren Konzerten heran. So war sie die erste, die Hans Pfitzner und Max Reger in Westdeutschland den Weg bahnte; sie holte, wie die beiden Vorgenannten auch, Weingartner zu einem Konzert mit eigenen Werken, und wagte zu Ehren des im Westen nur wenig geschätzten Anton Bruckner die Wiederaufführung einer seiner Symphonieen. Zu Pfitzner und Weingartner gesellte sie als Dirigenten noch Mottl und Schnéevoigt. Rechnet man hinzu, dass der Musikverein während dieser Zeit an grossen Chorwerken Kochs „Tageszeiten“, Wolf-Ferrari's „Neues Leben“, Mozarts c-moll Messe, Bachs Matthäus-Passion, Schumanns „Faustszenen“, Berlioz' „Te Deum“ und Beethovens Neunte Symphonie aufführte, dazu neben einigen klassischen Symphonieen Liszts Faust-Symphonie, Straussens „Domestica“ und zwei „Odyssee-Episoden“ von Boehe (unter des Komponisten Leitung), so ergibt sich eine Bilanz, die der hier geleisteten künstlerischen Arbeit und dem Ernst, der sie führt, ein achtunggebietendes Zeugnis ausstellt.

Im Zusammenhang hiermit müssen die Symphoniekonzerte des

Digitized by Google

Städtischen Orchesters genannt werden, da sie derselben leitenden Hand unterstehen, die auch dem Musikverein ihren Stempel aufdrückt, derjenigen des Herrn Professor Witte. Auch hier finden wir stets eine weitgehende Berücksichtigung der modernen Literatur und einen fortschrittlichen Zug. Dass man diese Konzerte als Galeriebesucher für 20 Pfennige geniessen kann, ist bezeichnend für die Billigkeit der Essener Musikaufführungen überhaupt, die allerdings nur durch die Munifizenz opferfreudiger Kunstfreunde ermöglicht wird. Zahlt doch Frau Geheimrat Krupp allein für das Städtische Orchester eine jährliche Subvention von 24 000 Mk. und für das Stadttheater eine solche von 10 000 Mk.! Trotzdem erfordert das Orchester noch einen städtischen Zuschuss von über 40 000 Mk.

An weitern instrumentalen Darbietungen sind noch die Aufführungen des Essener Quartetts zu nennen, die Klassisches und Modernes in gleicher Weise berücksichtigen. Dass der starke Chor des Musikvereins die Sangeslust nicht erschöpft, zeigt das Bestehen und Blühen von drei weiteren Chorvereinen, deren jeder wieder ein besonderes Gebiet pflegt, und so dem Konzertleben eine noch grössere Mannigfaltigkeit verleiht. Vor allem der Bachschen Kunst widmet sich der unter Herrn Gustav Beckmann stehende Evangelische Kirchenchor, ohne deshalb moderne geistliche Werke auszuschliessen. Der sonst wenig zur Geltung kommende Frauengesang findet seine Pflege in dem Essener Frauenchor, dessen Dirigentenstab Herr Obsner schwingt. Und auch für die Arbeiterkreise ist gesorgt. Der gemischte Chor des Kruppschen Bildungsvereins (Leiter Alfred Honndorf) trägt die Kunst auch in Kreise, denen sie sonst verschlossen bliebe. Haydns „Schöpfung" und „Jahreszeiten", sowie Händels „Messias" sind die bisher von ihm aufgeführten grossen Werke.

Eine so weit gehende Spezialisierung der Aufgaben, wie sie hier angedeutet ist, entlastet natürlich die Vereine nach dieser Hinsicht, und als eine sehr erfreuliche Folge hat sich im Laufe kurzer Zeit eine bemerkenswerte Stileinheit der Programme ergeben. Man bekommt nur selten einmal an einem Abend Dinge zu hören, die nicht zueinander passen.

Seltsam von der Freude an neuen künstlerischen Erscheinungen, die dem Konzertleben so zugute kommt, sticht der konservative Sinn des Theaterpublikums ab. Eine neue Symphonie bringt einen ausverkauften Saal, eine neue Oper ein leeres Haus. „Tannhäuser" und „Lohengrin", „Mignon" und „Carmen" sind die Träger des Opernrepertoires, „Cavalleria" und „Bajazzo" desgleichen. Bezeichnend ist es auch immerhin, dass selbst das kleine, nur 800 Zuschauer fassende Essener Theater jüngst sowohl im „Ring" wie im „Tristan" leere Stellen sah. Die Kost ist zu schwer, um in einer Arbeitsstadt an Wochentagen genügend Besucher zu locken. Jedenfalls scheint man sich im Konzertsaale leichter zu geistiger Mitarbeit

Digitized by Google

bereit zu finden, als im Theater, obwohl auch das Konzertpublikum bis vor wenig Jahren neuen Erscheinungen sehr vorsichtig und kühl gegenüber stand.

Ein Überblick über das musikalische Leben der grossen Industriestadt wäre unvollständig, gedächte er nicht auch des grossen Raumes, den die Männergesangvereine darin einnehmen. Essen hat ihrer eine ganze Reihe; die drei grössten: Essener Männergesangverein, Concordia und Sanssouci zählen über 150—200 Sänger. Alle drei sind vom Frankfurter Kaisersingen preisgekrönt wieder heimgekehrt, was am besten für die Leistungsfähigkeit dieser zum Teil aus Arbeitern bestehenden Vereine spricht. Der grossen Literatur für Männerchor wird von ihnen leider noch wenig Interesse entgegen gebracht, Namen wie Liszt und Cornelius sucht man auf ihren Programmen vergebens, und die Aufführung eines Chorwerkes mit Orchester gehört zu den allergrössten Seltenheiten. Die Richtung, in die der Männergesang in der letzten Zeit gedrängt wurde, ist ja überhaupt wenig geeignet, ihn für grössere künstlerische Aufgaben zu gewinnen, und den Konzerten der Vereine — wenige ausgenommen — jenen grosszügigen Charakter zu verleihen, der sie zu einem wertvollen Faktor im Konzertleben erheben würde. Vielleicht bringt auch hier die Zeit einen Wandel zum Bessern.

Sie hat schon manches zum Guten sich wenden sehen. Den Beweis dafür erbringt die 42. Tonkünstlerversammlung, von der Bürgerschaft mit Freude erwartet und vorbereitet. Die Lebensarbeit des Herrn Prof. Witte, der in mehr als drei Jahrzehnte langem Mühen unter oft widrigen Verhältnissen die Bedingungen schaffen half, unter denen ein solches Fest in würdiger Weise zu ermöglichen ist, erfährt dort ihre Krönung. Möge es der jungen Musikstadt zur Ehre, den Komponisten zur Freude, und dem Allgemeinen deutschen Musik-Verein zur Förderung gereichen!

Digitized by Google

ZUM 42. TONKÜNSTLER-FEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN ESSEN

Aus Anlass der 42. Tagung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins finden folgende Aufführungen im Städtischen Saalbau statt:

Donnerstag, 24. Mai (Himmelfahrt), im grossen Saale, vormittags 10 Uhr:
Hauptprobe zum Ersten Orchesterkonzert.

Abends 6 Uhr, Ende 10 Uhr (mit einstündiger Pause):
Erstes Orchesterkonzert.

Dirigenten: Prof. G. Witte-Essen, Walter Braunfels-München, Richard Mors-Danzig, Dr. Otto Neitzel-Köln. Solisten: Frau Thea Drill-Orridge-Wien (Sopran), Frl. Eva Lessmann-Berlin, Herr Reinhold Batz-Köln (Tenor), Hofopernsänger Spiess-Braunschweig (Bariton), Konzertmeister Alexander Kosman-Essen (Violine). Chor des Essener Musikvereins.

PROGRAMM:

Rudolf Siegel: Heroische Tondichtung.
Otto Neitzel: Das Leben ein Traum, Tondichtung für Violine und Orchester.
Richard Mors: Dem Schmerze sein Recht, Tondichtung.
Frederik Delius: Sea drift (Im Meeresgetriebe), für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester.
Hermann Bischoff: Symphonie.
Walter Braunfels: Szene aus der Oper Falada.
Engelbert Humperdinck: Hymne für gem. Chor und Orchester.

Freitag, 25. Mai, vormittags 11½ bis 1 Uhr im Kruppsaale:
Erste Kammermusik

dargeboten vom Essener Quartett: den Herren Konzertmeister Kosman, Lehmann, Neeter und Anger, Frl. Eva Lessmann-Berlin, sowie den Herren Prof. Henri Marteau-Genf (Bratsche) und Dr. Otto Neitzel-Köln (Klavier).

Digitized by Google

PROGRAMM:

Heinrich Zöllner: Streichquartett.
Henri Marteau: Lieder für Sopran mit Begleitung des Streichquartetts.
Paul Juon: Klavierquintett.
Abends 8 Uhr Begrüssung der Festteilnehmer seitens der Stadt Essen.

Samstag, 26. Mai, vormittags 10 Uhr: Hauptversammlung.
nachmittags: Ausflug zum Bootshaus an der Ruhr.
abends $7^1/_2$—$9^1/_2$ Uhr im grossen Saale: Zweite Kammermusik dargeboten vom Münchner Quartett: den Herren Konzertmeister Kilian, Knauer, Vollnhals, Kiefer, sowie den Herren Hans Pfitzner-Berlin (Klavier) und Hofkapellmeister Bruno Walter-Wien (Klavier).

PROGRAMM:

Bruno Walter: Klavierquintett.
Hugo Kaun: Streichquartett.
Hans Sommer: „Letztes Blühen." Lieder für Bariton.
Hans Pfitzner: Klaviertrio.

Sonntag, 27. Mai, vormittags 11—$12^1/_2$ Uhr im grossen Saale: Hauptprobe zum Zweiten Orchesterkonzert.
Abends $5^1/_2$—7 Uhr: Zweites Orchesterkonzert unter Leitung von Hofoperndirektor Gustav Mahler-Wien.

PROGRAMM:

Gustav Mahler: VI. Symphonie.

Das Orchester besteht aus 110 Musikern. Das Célesta ist aus der Fabrik von Mustel & Co., Paris.

Nach dem Konzert gemeinschaftliches Essen.

Montag, 28. Mai, im Stadttheater zu Köln:

Eugen d'Albert: Flauto solo.
Niccola Spinelli: A basso porto.

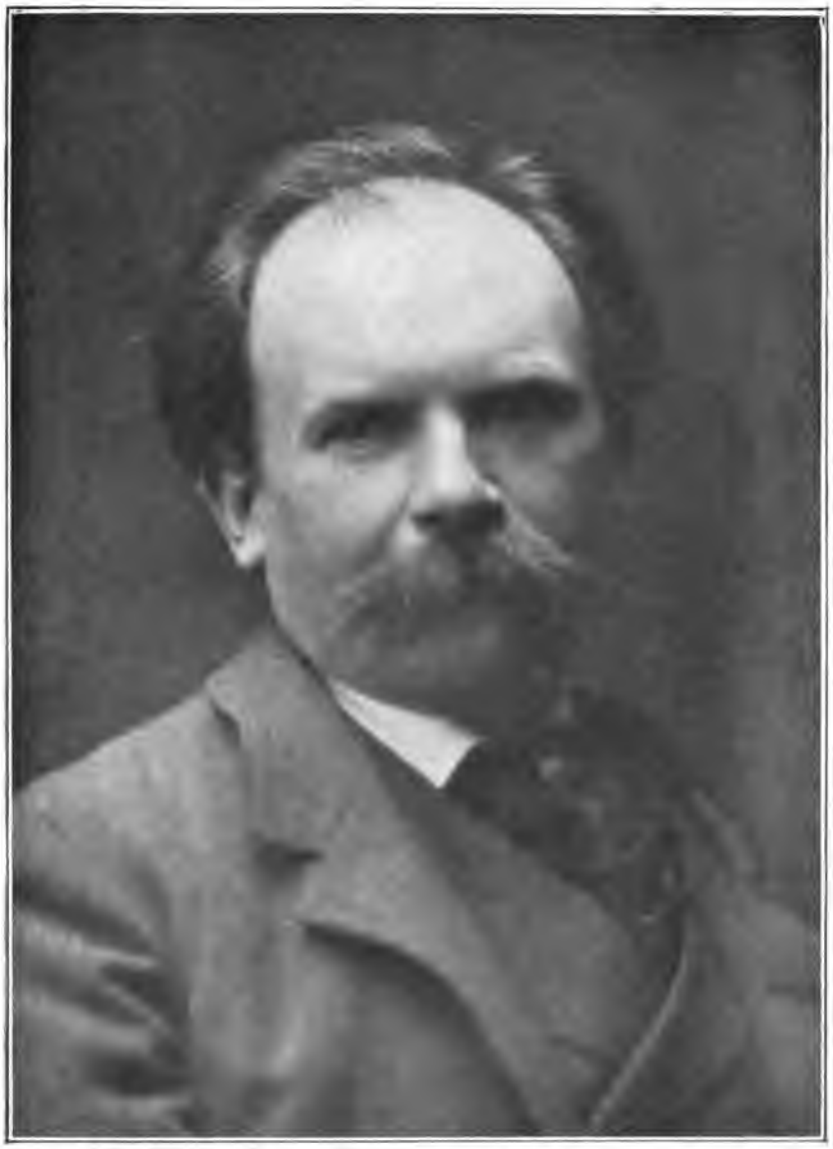
HEROISCHE TONDICHTUNG

Für grosses Orchester. op. 3

von Rudolf Siegel

Das einsätzige, in freier Form komponierte Werk beginnt nach einem kurzen Tremolo sogleich mit dem Hauptthema:

Digitized by Google
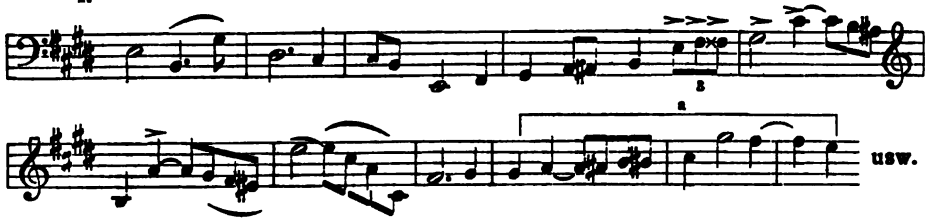


Copyrighted 1905 by Dr. A. Wilhelmj-San Francisco.

EUGEN D'ALBERT

Digitized by Google
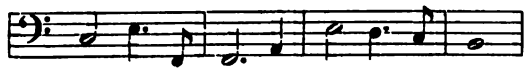
Digitized by Google

I.



Dies schliesst nach 16 Takten und wird unisono von den Streichern aufgenommen. Seine weitere Entwicklung wird aber durch folgendes Motiv unterbrochen:
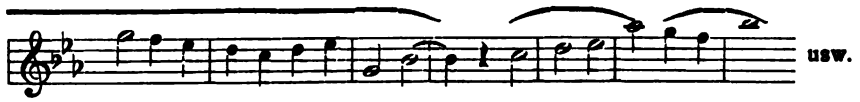
A.



Über diesem entwickelt sich ein weicher Gesang der Holzbläser, später durch Bratschen und Celli unterstützt, um sodann mit dem Thema I in Kampf zu geraten, aus dem sich ein erster Zusammenbruch ergibt.
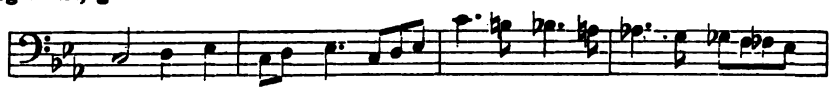
Aus ihm leitet das Anfangsmotiv des folgenden Themas zu letzterem über:

II.



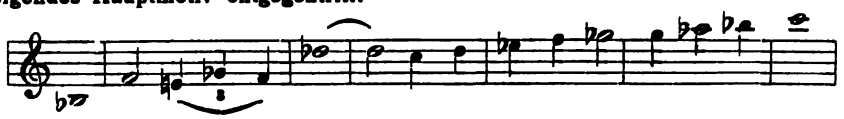
(Solo-Violine über einer aus dem Motiv A gebildeten Begleitung). Sodann kanonisch weitergeführt, gesellt sich ihm ein neues treibendes Motiv zu:

B.



das allmählich eine erregtere Stimmung aufkommen lässt. Diese steigert sich, bis ihr folgendes Hauptmotiv entgegentritt:

C.
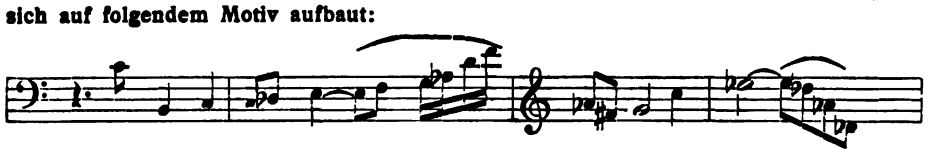


und sie schliesslich ganz zu Boden schlägt.

Dieser zweiten Katastrophe folgt eine Episode in Des-dur. Das Thema:



erscheint zuerst im Horn. Über ihm bildet sich weiterhin eine neue melodische Linie, erst in den Violinen, dann in den Holzbläsern, um endlich durch einen Sextakkord in D-dur mit dem Thema I unterbrochen abzuschliessen, und zu verklingen.
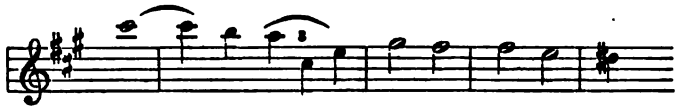
Ein plötzlicher ff. Einsatz von Motiv B leitet die Weiterentwicklung ein, die sich auf folgendem Motiv aufbaut:



Das erneute Eintreten und der Zusammenprall von Motiv A und C führen aber einen endgültigen Zusammenbruch herbei.

Digitized by Google

Ein aus der Verbreiterung von Thema I gebildeter trauermarschartiger Satz führt die Entwicklung weiter, die zunächst zu einem Orgelpunkt auf H führt, und sodann einen immer lebhafteren Charakter annimmt. Auf ihrem Höhepunkt erscheint ein neues kontrapunktisch zu Thema I gebildetes Thema:



das, kombiniert mit einem dem Thema I entnommenen Motiv (I a), die Weiterführung übernimmt und mit den Motiven B und C in Konflikt gerät.

Aus diesem Kampfe geht siegreich das jetzt zu einem Thema erweiterte und umgebildete Hauptmotiv C hervor. — C-dur. — Auf ihm baut sich eine Steigerung auf, die schliesslich nach E-dur und zu dem jetzt in vergrösserter Form gleichzeitig mit Thema III auftretenden Thema I führt. Ein nochmaliges Erklingen von Motiv C beschliesst das Werk.

Rudolf Siegel

DAS LEBEN EIN TRAUM

Tondichtung (nach Calderons Drama) für Violine und Orchester von Otto Neitzel, op. 33. (Manuskript)

1. Klage des geknechteten Helden (als Gegensatz: Anblick des schwebenden Adlers).
2. Erweckung zur Macht. Wonne des Machtgefühls. Steigerung desselben, unterbrochen durch:
3. Die Liebesepisode (Oboensolo).
4. Fesellose Steigerung des Machtgefühls zum tyrannischen Übermut.
5. Niedersturz in die Sklaverei (alles war nur ein Traum).
6. Neue Erweckung zur Macht, die fortan durch Besonnenheit und Schönheit gelenkt wird (vielleicht ist alles nur ein Traum).

Dr. Otto Neitzel

DEM SCHMERZ SEIN RECHT

Symphonische Dichtung für grosses Orchester von Richard Mors
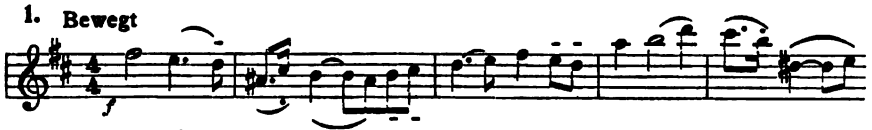
Motto: Begrabe nur dein Liebstes!
Dennoch gilt's nun weiter leben!
Und im Drang des Tages
Dein Ich behauptend
Stehst bald wieder du!

Das Werk hat, wie Titel und Motto andeuten, zur Grundidee die Mannwerdung durch das Medium des Schmerzes.

Ein bewegter 4/4 Takt in D-dur beginnt — der Jüngling stürmt ins Leben hinaus —:

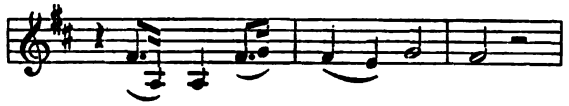
Digitized by Google

1. Bewegt



ein „Motiv der Sehnsucht“:

2.
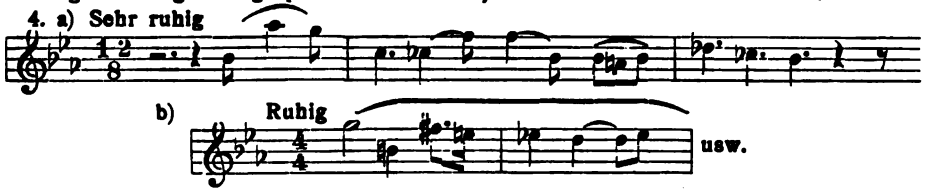


steigert sich in Verbindung mit 1 über F-dur und As-dur zu einem Orgelpunkt auf Fis, nach dem sie allmählich abschwellend dem „weiblichen Motiv“ (3) in H-dur Platz machen:

3.
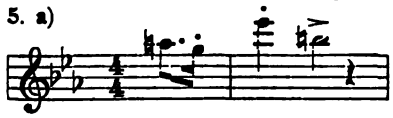


Es folgt ein länger ausgesponnenes Liebesidyll in Es-dur mit zwei Motiven:

4. a) Sehr ruhig
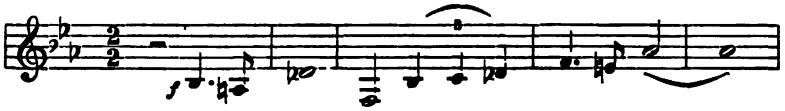


die, in Verbindung mit 3 sich steigernd und wieder abnehmend schliesslich im *pp* ausklingen und so den Tod der Geliebten zum Ausdruck zu bringen suchen. Nach einigen rezitativisch gehaltenen Takten setzt nun das eigentliche „Schmerzmotiv“ ein:

5. a)



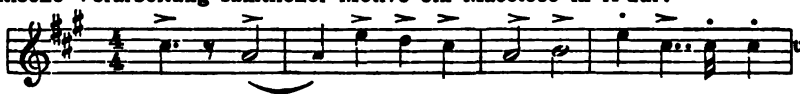
entwickelt sich in kontrapunktischer Verbindung mit 1, 3 und 4b zu einem Motiv der „Majestät des Schmerzes“:

b)



und verdichtet sich endlich zu einem trauermarschartigen Satz in c-moll, der in grösserer Ausdehnung, sehr allmählich abnehmend über die in Moll erklingenden Motive 3 und 4b hinweg zu dem versöhnenden Schlussteil überleitet. — Es bringt zuerst die Solovioline Motiv 3 im 3/4 Takt Des-dur (quasi ein Erinnerungsbild des vergangenen Glücks), die andern Violinen und allmählich das ganze Orchester nehmen die Melodie auf und in stets fortschreitender Steigerung schliesst sich an eine kontrapunktische Verarbeitung sämtlicher Motive ein Maëstoso in A-dur:

6.



„Der durch den Schmerz geläuterte und zum Charakter gereifte Mann.“

Richard Mors

Digitized by Google

SYMPHONIE IN E-DUR

von Hermann Bischoff
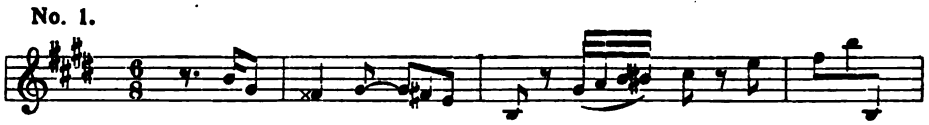
Das Werk besteht aus vier Sätzen, von denen der dritte und vierte durch eine Überleitung verbunden sind.

Die Themen des ersten Satzes („sehr schnell und feurig" 6/8) sind folgende:
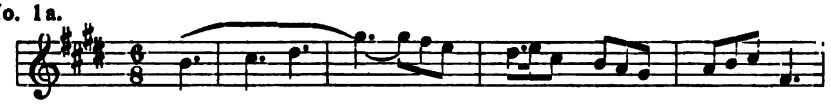
Gruppe des ersten Themas.

Erstes Hauptthema (1) mit einem kleinen Kontrapunkte (1a), der indes erst später auftritt:

No. 1.
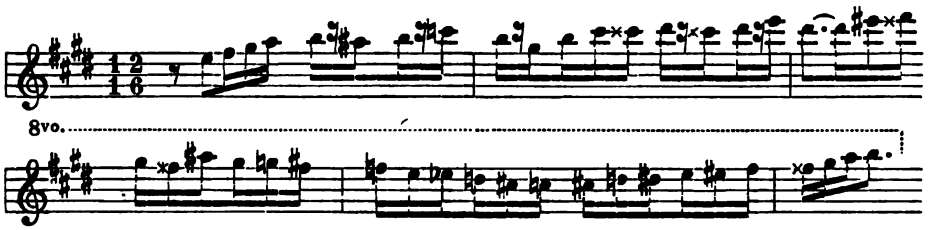


No. 1a.
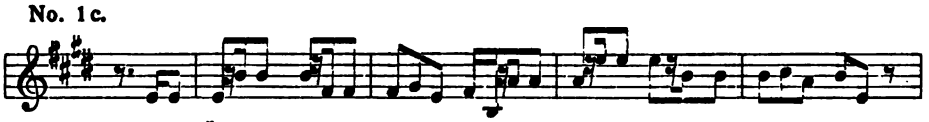


Unmittelbar an Thema 1 schliesst sich folgendes Sätzchen (1b):

No. 1b.
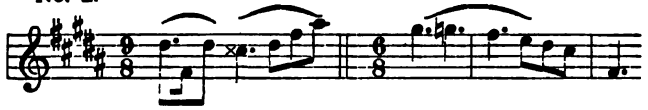


Und nach einiger Durchführung wird die Gruppe beschlossen durch die Fanfaren (1c):

No. 1c.



Nach einer Überleitung tritt dann das zweite Hauptthema ein (2):

No. 2.



Nach längerer Verarbeitung folgt der Kodalgedanke (3), der übrigens aus einem meiner Lieder (Trinklied) stammt:

No. 3.

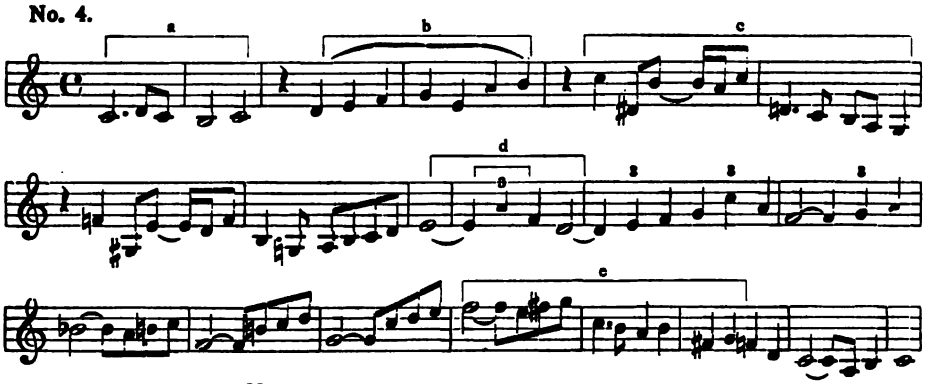


Das ist das thematische Material des ersten Satzes. In einer Episode, die an der Stelle des Durchführungsteiles der älteren Symphonie steht, tritt noch ein gesangliches Thema auf, das indes eigentlich dem vierten Satze angehört und bei diesem mitgeteilt werden wird (12).
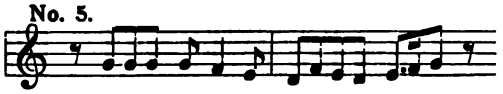
Digitized by Google

Der zweite Satz (C-dur 4/4 „sehr ruhig und getragen") besteht aus freien Verarbeitungen folgender beiden Themen (4 u. 5):

No. 4.
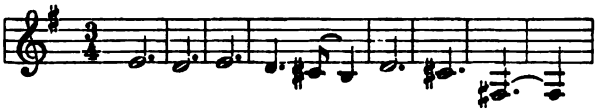


No. 5.



Wobei besonders 4a und 4e, letztere Wendung ebenfalls einem Liede von mir („letzte Bitte") entnommen, im Verlaufe des Satzes selbständige Bedeutung gewinnen.

Der dritte Satz (e-moll 3/4 Presto) bringt folgende Themen (6, 7, 8) in seinem Hauptsatze:
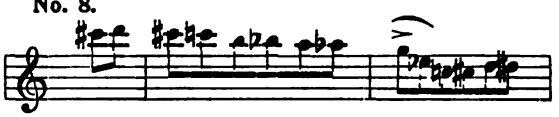
No. 6.



No. 7.
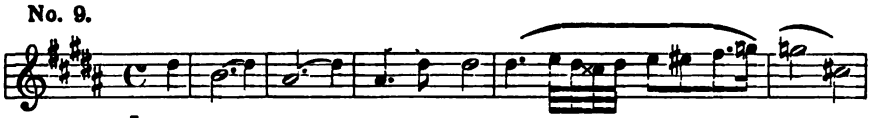


No. 8.



usw.

während die Stelle des Trios ein längerer Gesang (9) einnimmt:

No. 9.
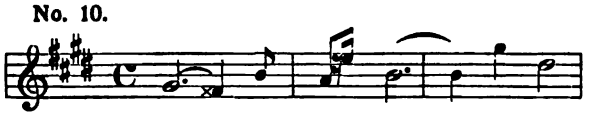


usw.

Die Überleitung zwischen Scherzo und viertem Satze ist gebildet aus dem schon beim ersten Satze erwähnten Thema 12, sowie aus Thema 1.

Vierter Satz nach dem herumtastenden und sich für keine feste Tonart entscheidenden Hauptthema (10):
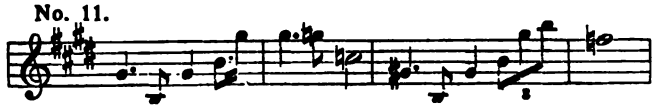
No. 10.
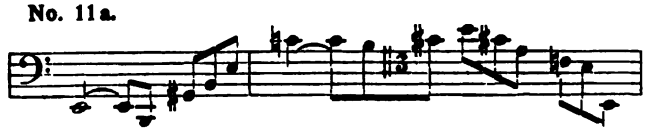


Digitized by Google

folgt gleich der Kodalgedanke (11) mit dem Basse (11a), welch letzterer in der Durchführung eine grosse Rolle spielt:

No. 11.
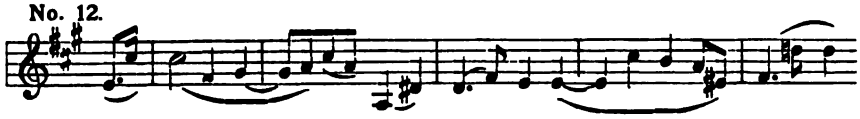


No. 11a.
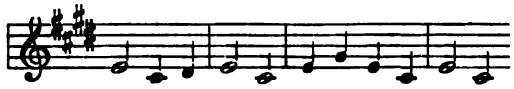


Hieran schliesst sich das zweite Hauptthema (12), das wir schon aus dem ersten Satze kennen:

No. 12.



usw.

Dieses Thema klingt aus auf dem Seitensatze (13):



Seit einigen Jahren legen viele Komponisten Wert darauf, in den Programmbüchern ausdrücklich zu erklären: mein Stück hat nichts mit „Programm-Musik" zu schaffen. Ich glaube nun zwar, dass es überhaupt keine Musik gibt, noch je gegeben hat, die nicht in irgendeinem Sinne Programm-Musik wäre. Insofern, als es keine musikalische Wendung gibt, die nicht eine Analogie in der Erscheinungs- oder der poetischen Empfindungswelt fände. Um indes nicht aus dem Stile zu fallen, will ich betonen, dass meine Symphonie durchaus Programm-Musik darstellt. Natürlich beansprucht sie deswegen doch, lediglich nach musikalischen Gesetzen geformt zu sein.

Es schwebte mir die Geschichte eines Jünglings vor, der in einem wilden und schwelgerischen Leben ein reines Glück kennen lernt, als er dessen nicht mehr würdig ist und es deshalb nicht besitzen kann.

Vergebens sucht er in der Resignation Frieden zu finden (zweiter Satz). Die Gespenster seiner vergeudeten Jugend tauchen wieder auf, wie Furien ihn verfolgend und jagend (dritter Satz). Da erscheint wieder jene edle und schöne Frauengestalt (Überleitung), und besänftigt schweigen die Stimmen der Finsternis. Die Liebe des reinen Weibes erlöst uns vom Schmutze des Lebens. Wie man sieht, ein altes, oft behandeltes Problem, das schon auf mancherlei Weise gelöst worden ist. Wenn nun jemand beim Anhören des ersten Satzes (nur dieser hat ein spezielles Programm) die Vision von durchprassten Nächten, von orgiastischen Maskenbällen haben sollte, wenn er heisses Liebesgeflüster in mondbeglänzten Gärten, die von Vogelgesang erfüllt sind, zu vernehmen glaubte, so würde er das empfinden, was dem Komponisten vorgeschwebt hat.

Aber auch dann, wenn man bei meinem Werke nur die Vorstellung hätte, wie der trübe und schäumende Most sich zum ruhigen und edlen Weine abklärt, dürfte ich glauben, dass es mir gelungen ist, die poetische Idee klar und plastisch herausgearbeitet zu haben.

Hermann Bischoff

Digitized by Google
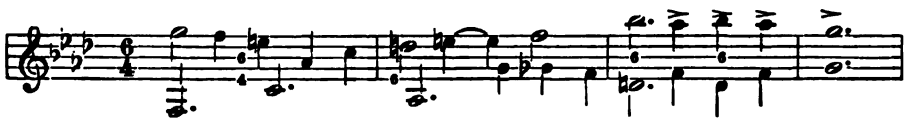
SZENE AUS DEM MÄRCHENSPIELE „FALADA"

von Walter Braunfels
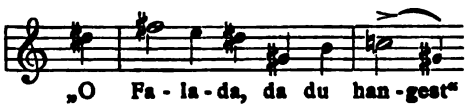
Auf dem Wunderrosse Falada, das sehr weise ist und reden kann, reitet die Königstochter Lisa dem ihr zum Gemahl bestimmten Königssohn entgegen. Die Mutter gibt der Scheidenden eine Magd zur Begleitung und ein zauberkräftiges Linnen mit drei Tropfen Blutes, das sie vor bösen Mächten schützen soll. Aber bei einem Trunke am Bach verliert die Königstochter das Tuch, so dass die verräterische Magd Gewalt über sie gewinnen kann, und sie zwingt, die Kleider mit ihr zu tauschen. Als Königin zieht nun die Magd am Königshofe ein, Lisa heisst man die Gänse hüten; das Ross Falada aber, dessen Mitwisserschaft die Verräterin fürchtet, wird erschlagen und sein Haupt ans Stadttor genagelt. Lisa erträgt ihr Geschick in stolzem Schweigen, bis eines Tages der Königssohn ihr begegnet und in Liebe zu der vermeintlichen Magd entbrennt. Lisa entflieht seinem ungestümen Werben, denn sie hat der falschen Dienerin schwören müssen, nichts von ihrer Herkunft zu verraten, und klagt nun dem Kopfe des treuen Rosses ihr Leid.

Die Bedeutung der in Essen zur Aufführung gelangenden Szene als des die dramatische Entwicklung zusammenfassenden Höhepunktes des Märchenspiels bringt es mit sich, dass die Zahl der in ihr enthaltenen Motive eine weit grössere ist, als an dieser Stelle erläutert werden könnte. Ich beschränke mich im folgenden auf die Andeutung der wichtigsten.
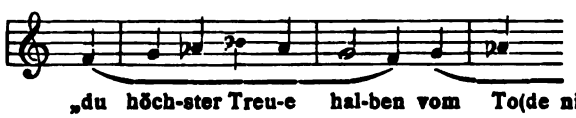
Das in f-moll stehende Stück wird eingerahmt durch das Hauptthema:



dessen ursprünglicher Sinn in den letzten Worten Lisas:



deutlich wird: als Motiv der Sehnsucht des verlassenen Königskindes und ihrer Resignation zugleich. Nach einer breiten Orchestereinleitung nimmt der Gesang das erste Thema auf; ihm folgen, die Leidensgeschichte der klagenden Jungfrau begleitend, verschiedene Seitenmotive, zuerst ein etwas ausgeführtes:
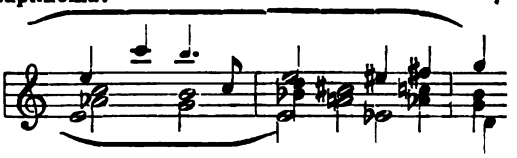


sodann eine Gruppe in h-moll bzw. B-dur, die durch ein kurzes symphonisches Zwischenspiel in e-moll:



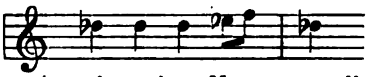
abgeschlossen wird.

Digitized by Google

Der in Anlehnung an dies Motiv sich bewegter entwickelnde Gesang erreicht bald ein neues Hauptthema:



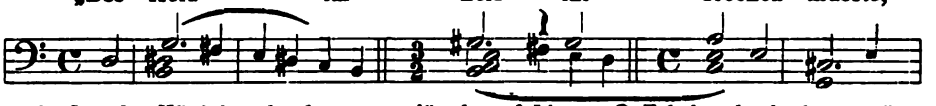
das nach leidenschaftlicher Steigerung schliesslich wieder zur Dominante f-moll zurückführt. Nachdem hier noch ein kurzes Nebenmotiv:



(„o wie mei-ne Mut - ter die Hände ringt“)

aufgetaucht ist, wird durch Wiederaufnahme des harmonisch vielfach modificierten ersten Themas der erste — grösste — Abschnitt der Szene zu Ende geführt. Auf die sich an ein schon früher verwendetes Motiv anlehnenden Worte Lisas „O, wenn's meine Mutter wüsste“ antwortet die Stimme des Rosses leise:

„Das Herz im Leib ihr brechen müsste,



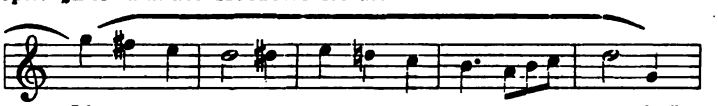
o, du Jungfer Königin, da du gangest!“, darauf Lisa: „O Falada, da du hangest“.

Die letzten Worte haben wieder nach f-moll geführt, das von dem ziemlich gedehnten Nachspiel nicht mehr verlassen wird. Walter Braunfels

„FESTGESANG“

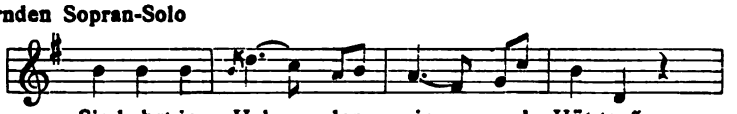
Gedichtet von Julius Wolff zu einer internen Feier der Akademie der Künste in Berlin aus Anlass der silbernen Hochzeitsfeier des Kaiserpaares am 27. Februar 1906, Musik von Engelbert Humperdinck

Dem Strophenbau des Gedichtes folgend, gliedert sich die Komposition in vier übersichtliche Abschnitte. Eine kurze Orchestereinleitung in C-dur, die sich aus stetig anwachsenden Bläserfanfaren entwickelt, geht voraus und leitet mit energischen Streicherpassagen in das Chor-Unisono „Endlos und machtvoll“ über. Der Schluss dieser Strophe „Der Wunder Höchstes ist die



Lie - be“

mündet in die Tonart der Dominante ein, um einem idyllischen, das Walten der Liebe schildernden Sopran-Solo



„Sie kehrt in Hal - len ein— und Hüt-ten“

Platz zu machen, worauf der Chor mit einer Wendung nach As-dur („Die Sonne strahlt, der Himmel blaut“) die festliche Wiederkehr des Hochzeitstages begrüsst.

Digitized by Google



H. Weingarten, Essen, phot.

GEORG HEINRICH WITTE



Atelier Liesendahl, Köln, phot.

OTTO NEITZEL



Hagendorff, Milwaukee, phot.

HUGO KAUN

ZUM 42. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN ESSEN



Digitized by Google

Digitized by Google

Beim Wiedereintritt der Haupttonart setzen abermals die Bläserfanfaren der Einleitung ein, diesmal untermischt mit den Jubelweisen des Chores („Tönet ihr Glocken") und führen nach einem kurzen Fugato mit Anklängen an die Nationalhymne und kleinen solistischen Unterbrechungen das Stück in kräftiger Steigerung zu Ende.

Engelbert Humperdinck

STREICHQUARTETT IN C-MOLL
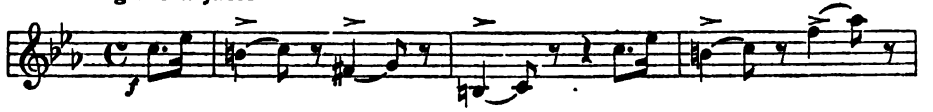
von Heinrich Zöllner
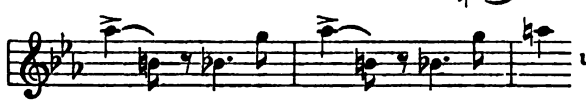
Über ein Streichquartett viel Worte zu machen, wäre vom Übel. Da muss die Musik schon für sich selbst sprechen. Mein Quartett enthält die üblichen vier Sätze (3. und 4. Satz verbunden), deren Themen unten zu finden sind. Der erste Satz hat das Motto: „Es braust durch die Wipfel der heulende Sturm — und finster die Brust." — Der zweite Satz könnte C. F. Meyers Worte zur Überschrift haben: „Mit den Veilchen, mit den Flöten, kommt mich dann der Lenz zu töten." — Im dritten Satz sind zwei starke Gegensätze zu bemerken: der Hauptsatz ist durchaus ernst und schwermütig, das „Trio" hat einen ganz entgegengesetzten Charakter. — Der letzte Satz entwickelt Energie; das fugierte Thema liefert das Hauptmaterial. Zuletzt erscheint im Violoncello das Choralmotiv: „Erscheine mir zum Schilde, zum Trost in meiner Not", zu dem in den andern Instrumenten vier Hauptmotive des Quartettes den Kontrapunkt bilden. Mit der Rückerinnerung an den zweiten Satz („Lenz als Mörder") schliesst das Quartett. Nicht mit Unrecht schreibt mir Max Schillings: „Ihr Werk enthält eine Anzahl klanglicher Probleme, auf die ich sehr gespannt bin — ein kühner Fresko-Quartettstil im ersten und letzten Satze!"

Folgende sind die Hauptmotive:

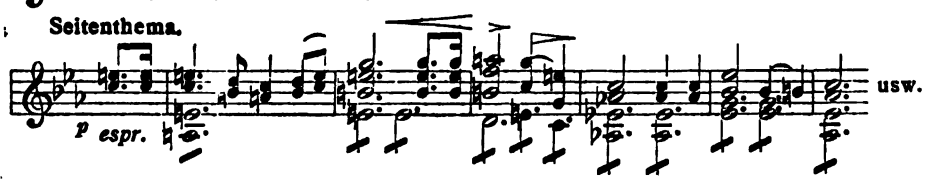
1. Satz. 1. Thema.

Allegro con fuoco
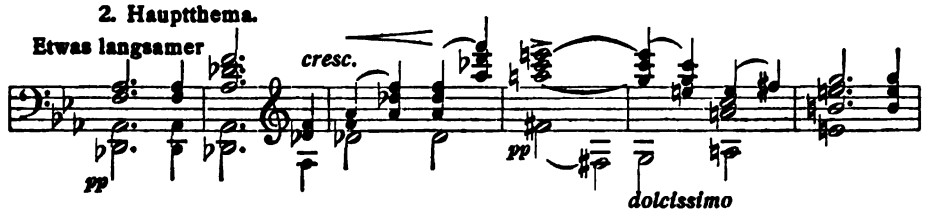




Seitenthema.
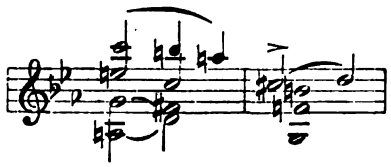


2. Hauptthema.
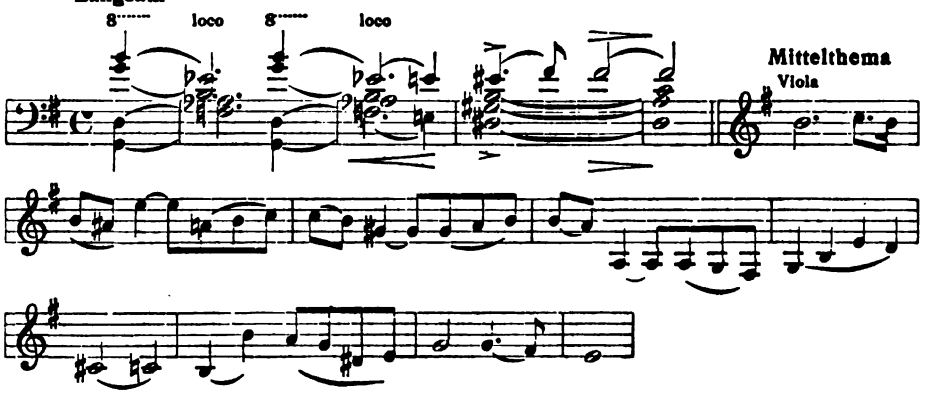
Etwas langsamer
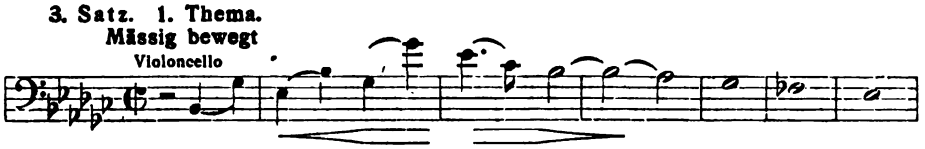


Digitized by Google
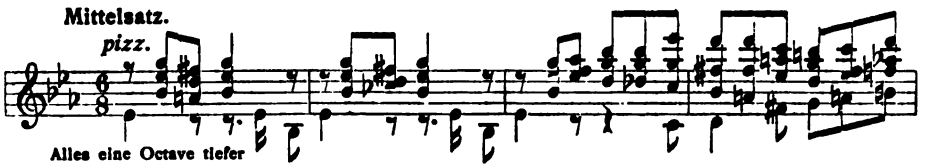


2. Satz. 1. Thema.
Langsam
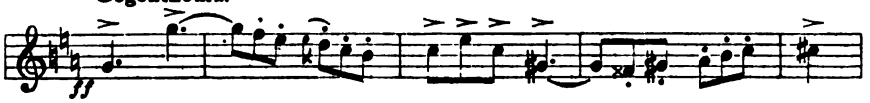


3. Satz. 1. Thema.
Mässig bewegt
Violoncello
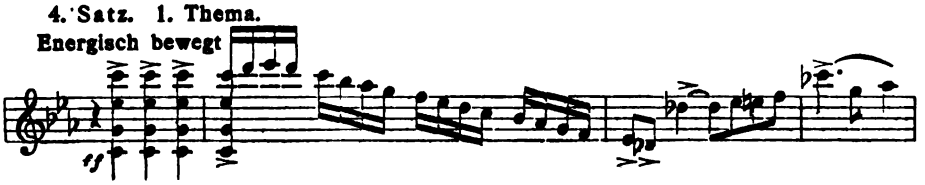


Mittelsatz.
pizz.



Gegenthema.



4. Satz. 1. Thema.
Energisch bewegt

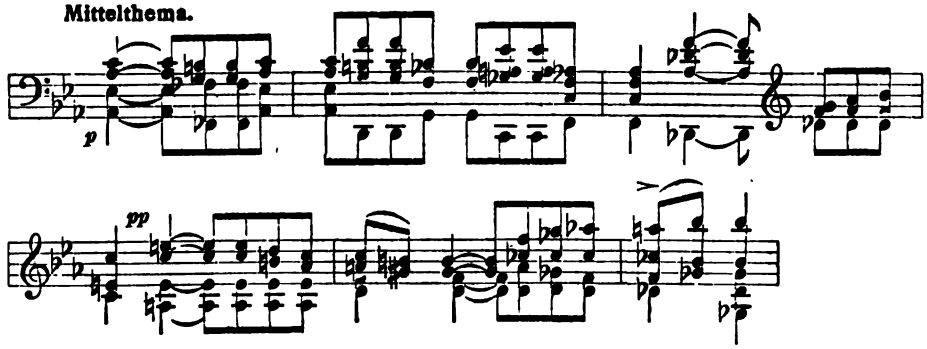


Fugiertes Thema.



Digitized by Google

Mittelthema.



Heinrich Zöllner

QUINTETT
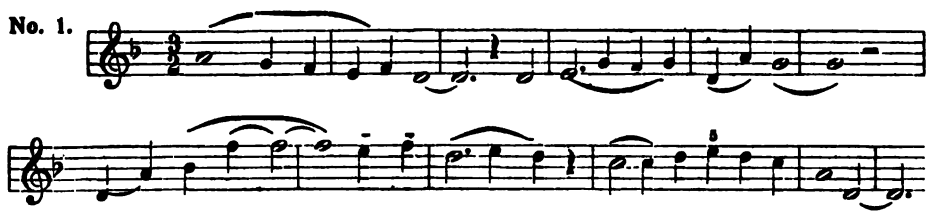
für Klavier, Violine, zwei Bratschen und Violoncello op. 33

von Paul Juon

Das Eigentümliche an diesem nach klassischem Rezept aufgebauten Klavierquintett ist die Verwendung der beiden vielfach führend auftretenden Bratschen; die erste Bratsche, die die sonst übliche zweite Geige vertritt, kommt weit mehr zur Geltung als in anderen Quintetten die in der Regel nur zur Ausfüllung dienende zweite Geige. Wie alle Werke Juon's verleugnet auch dieses nicht, dass er in Russland seine ersten musikalischen Eindrücke empfangen hat. Dieses durch Grosszügigkeit der Themen und ihre vollendete Verarbeitung ausgezeichnete Klavierquintett dürfte auch in Dilettantenkreise vielfach Eingang finden, da es mit Ausnahme weniger Stellen im Klavier nicht schwer für die einzelnen Instrumente ist und auch beim Zusammenspiel keine Schwierigkeiten bietet.

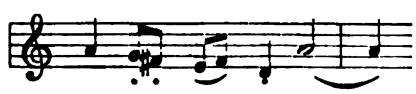
Satz I (Moderato, quasi Andante) hat vorwiegend ernsten Charakter und ist in seinem architektonischen Aufbau besonders gut gelungen. — Das erste Thema wird von der Violine und dem Violoncello intoniert:

No. 1.



Dazu lässt die erste Bratsche eine charakteristische Begleitungsfigur (d auf der G-Saite und die leere D-Saite) ertönen. Nachdem das Klavier dieses erste Thema in Dur wiederholt hat, verändert es sich in:
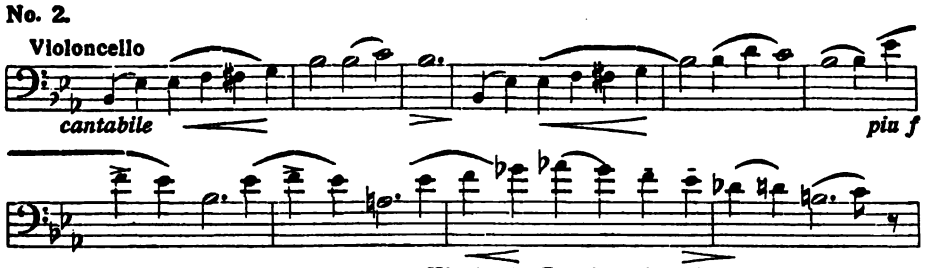
No. 1a.



und leitet in das zweite Thema über:
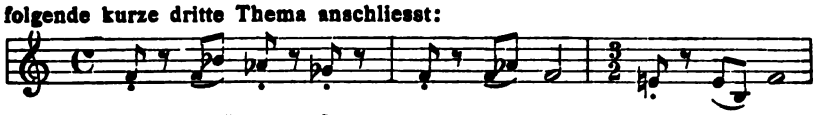
Digitized by Google

No. 2.



Dieses zweite Thema wird später vom Klavier in Ges-dur wiederholt, woran sich dann noch das folgende kurze dritte Thema anschliesst:
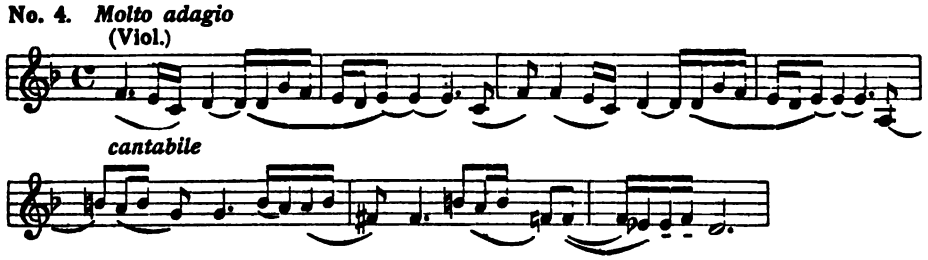
No. 3.



Dieser erste Satz steht in der üblichen Sonatenform und schliesst mit einer wuchtigen Coda, in der die Themata No. 1a und 2 vereinigt sind.
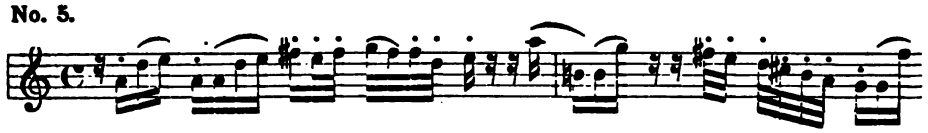
Satz II hat das sich leicht einprägende, gesangsreiche Hauptmotiv:

No. 4. *Molto adagio*



Den mittleren Teil dieses Satzes bildet ein interessantes Fugato aus:

No. 5.
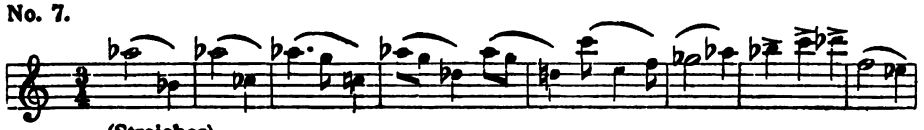


Zuletzt wird das Hauptmotiv (No. 4) wiederholt.

Satz III ist ein langsamer, gefälliger und dabei pikanter Walzer mit einem marschähnlichen, auf dem Orgelpunkt cis-e aufgebauten, sehr wirkungsvollen Mittelteil als Trio. Die Hauptmotive sind:

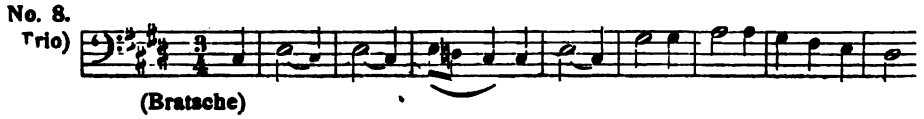
No. 6.



No. 7.
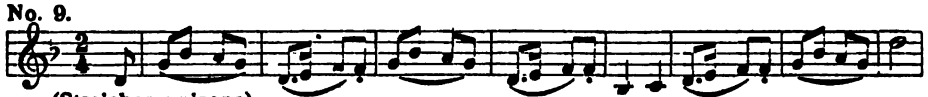


No. 8.



Digitized by Google

Dieser III. Satz leitet mit einem kleinen Nonenakkord in den IV. Satz über, dessen Hauptthema ein russisches Volkslied ist:
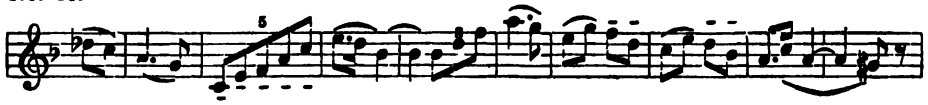
No. 9.



(Streicher unisono)
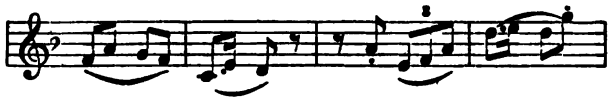
Diesem vortrefflich verarbeiteten Thema stellt die Bratsche (später alle Streicher unis.), von auf- und abwogenden Triolenfiguren im Klavier begleitet, ein zweites, leidenschaftliches und schwungvolles Thema gegenüber:

No. 10.



Es erhält ein an No. 9 erinnerndes Nachspiel:

No. 10a.



Nach der in hergebrachter Weise gearbeiteten Durchführung und Wiederholung klingt das Finale und damit das Werk in kurzen Reminiscenzen an den ersten und zweiten Satz im pianissimo aus.
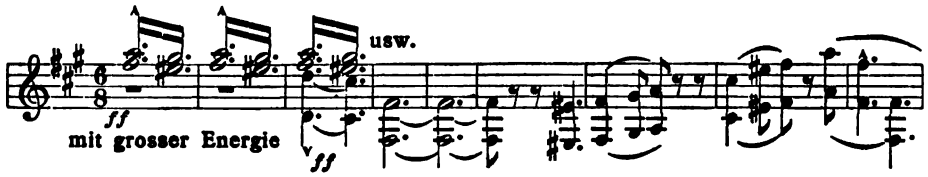
Wilhelm Altmann

KLAVIERQUINTETT IN FIS-MOLL

von Bruno Walter

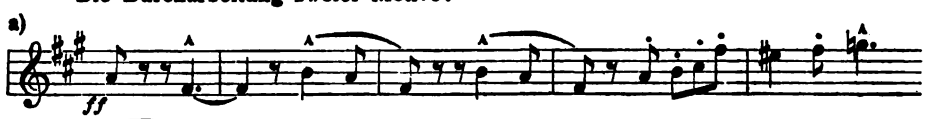
Erster Satz

Der Anfang des Hauptthemas lautet:
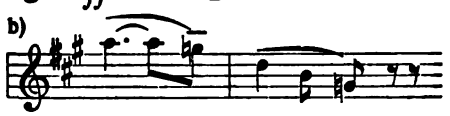


Die Durcharbeitung zweier Motive:
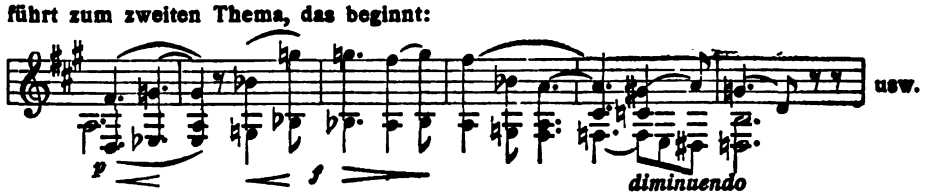
a)



b)



führt zum zweiten Thema, das beginnt:
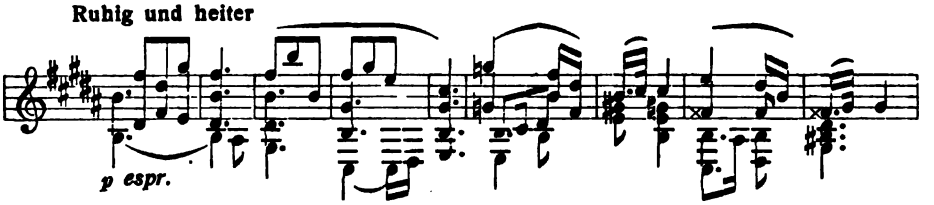


Digitized by Google

Die Anführung der im ferneren Verlauf des Satzes auftretenden Motive und der Verwendung und Umwandlung der bereits angegebenen würde zu weit führen.

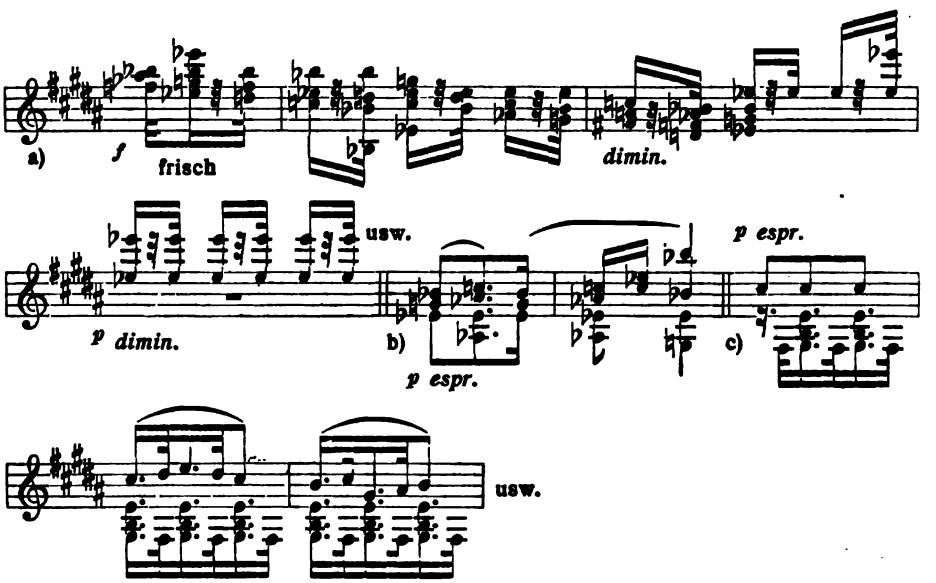
Zweiter Satz

Der Anfang des Themas lautet:

Ruhig und heiter
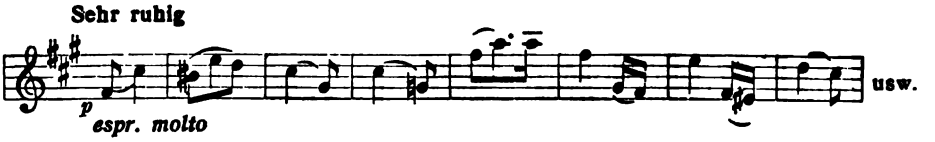


Im Verlauf dieses Themas treten folgende, später vielfach verwendete Motive auf:



Ein zweites, weit ausgesponnenes Thema beginnt:
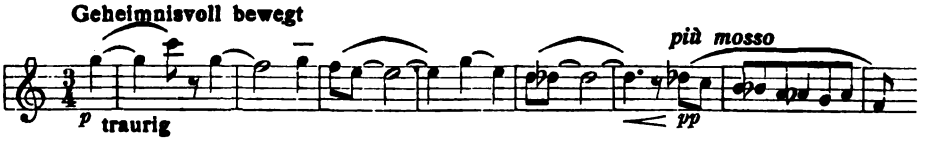
Sehr ruhig



Dritter Satz
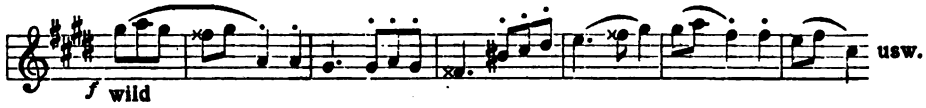
Er beginnt mit einem sordiniert gespielten Tanz-Rhythmus, in den bald die erste Geige, ebenfalls sordiniert, mit dem Thema einfällt:

Geheimnisvoll bewegt



Digitized by Google
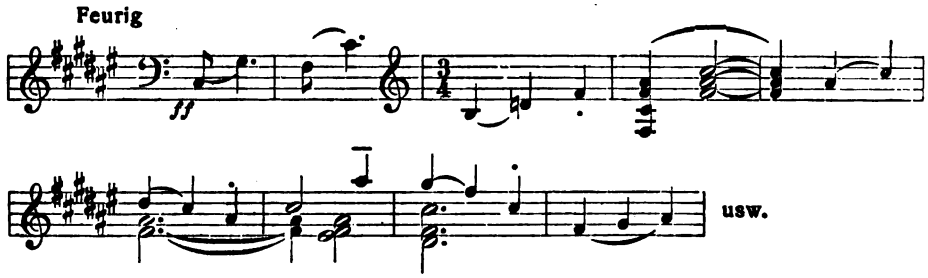
Ferner mag noch folgendes Thema hervorgehoben werden:
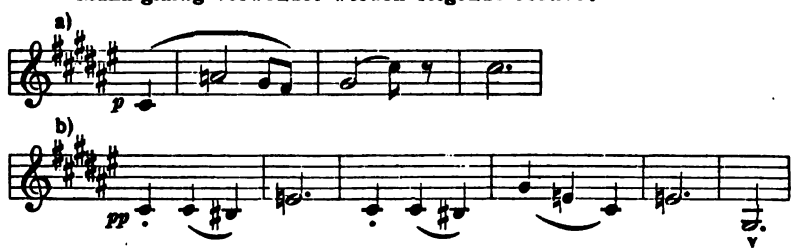


Vierter Satz

Die ersten Takte des Hauptthemas lauten:

Feurig



Mannigfaltig verwendet werden folgende Motive:



Bruno Walter

STREICHQUARTETT No. 2
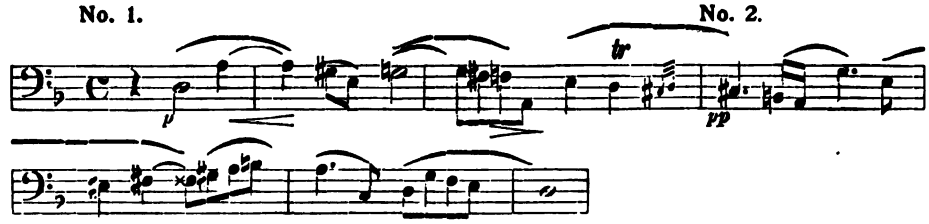
für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, op. 40

von Hugo Kaun

Wie Kauns erstes Quartett op. 40 weicht auch sein zweites, durch Klangschönheit und Gedankenreichtum hervorragendes Streichquartett in seiner äusseren Gestalt wesentlich von der herkömmlichen, durch die Klassiker begründeten Reihenfolge und Tempobezeichnung ab.

Der erste Satz (sehr ruhig, mit innigster Empfindung) ist eine alle Finessen des „Doppelten Kontrapunkts" in vollendeter Weise verwertende freie Fuge, die, nachdem sie allmählich zu einer mächtigen Steigerung sich entwickelt hat, in ruhigem Zeitmasse und sehr kunstvoll abschliesst. Diese Fuge beruht auf folgendem Doppelthema:
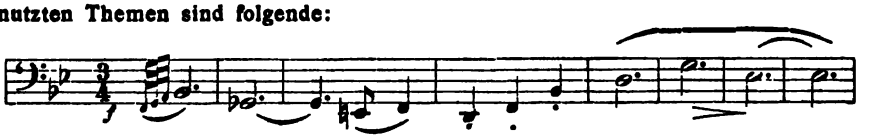
No. 1. No. 2.



Digitized by Google
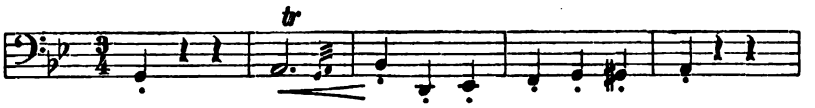
Der zweite Satz ist ein breit ausgeführtes, sich im Zeitmass allmählich steigerndes Scherzo (Thema 3, 4. Sehr lebhaft, mit innerlicher Freude), das einen ruhigeren, sehr innigen Zwischensatz (Thema 5, 5a und 5b) enthält und nach der Wiederholung des Hauptteils (Fugato auf Thema 3, Engführungen von 4, vielfach harmonisch sehr interessant) noch eine längere rasch dahinstürmende Coda hat. Die sehr geschickt ausgenutzten Themen sind folgende:

No. 3.
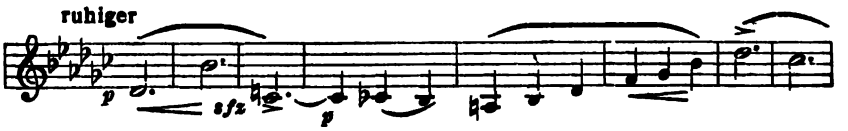


woran sich gleich anschliesst:

No. 4.
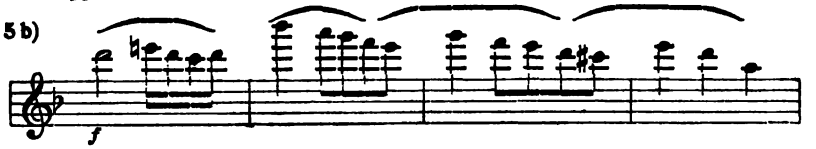


No. 5.
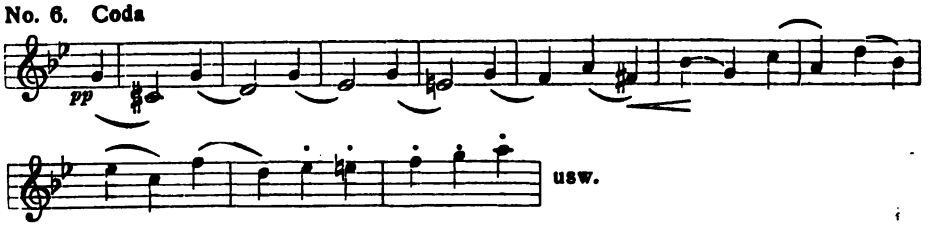


5a)



5b)

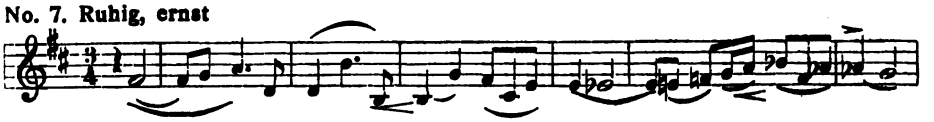


No. 6. Coda



Der dritte und letzte Satz beginnt mit folgender Hauptmelodie:

No. 7. Ruhig, ernst



Ihr stellt sich folgendes zweites Thema entgegen:

No. 8 Sehr ruhig, träumerisch



Digitized by Google



Atelier Veritas, München, phot.

RUDOLF SIEGEL



Atelier Veritas, München, phot.

HERMANN BISCHOFF



Atelier Veritas, München, phot.

WALTER BRAUNFELS



Bernh. Herfort, Danzig, phot.

RICHARD MORS
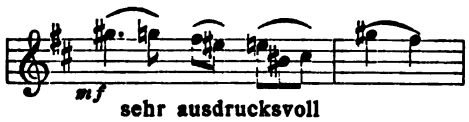
ZUM 42. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN ESSEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Gebrochene Pizzikatoakkorde des Violoncell und rasche Figuren der zweiten Geige und der Bratsche begleiten dann folgendes Unterthema:

No. 8a.



sehr ausdrucksvoll

Die Stimmung wird immer erregter; nachdem der Höhepunkt erreicht ist, kehrt der Komponist allmählich über Thema 8 zur ausführlichen Wiederholung von 7 zurück, bringt nochmals 8 und schliesst dann mit 7 (im Violoncell) ganz verhallend beruhigt den Herz und Verstand in gleicher Weise befriedigenden Satz ab.

Wilhelm Altmann

SECHSTE SYMPHONIE IN A-MOLL

von Gustav Mahler

Motto: 

Richard Strauss

Gleich ihrer unmittelbaren Vorgängerin in cis-moll (cf. IV, 4. 5. der „Musik") und der ersten Symphonie in D-dur ist auch die jüngste symphonische Schöpfung des noch immer hart befehdeten Tondichters reine Instrumentalmusik und natürlich, wie alle fünf vorangegangenen Symphonieen, keine „Programm"-Musik. Ich muss das immer von neuem wiederholen; denn viele, die diese Riesenwerke nicht verstehen wollen, oder auch es wirklich nicht können, halten eigensinnig an der gegenteiligen Behauptung fest, ja, in sog. „Kritiken", die sie nach oberflächlichem Hören verständnislos und ungewissenhaft zu Papier bringen, glauben sie sich sogar berechtigt, mir darin zu widersprechen.

Die formale Gesamtanlage der a-moll Symphonie ist etwas knapper und einfacher, als die der fünften, der thematische Zusammenhang der einzelnen Sätze untereinander etwas loser, als es dort der Fall war. Während in der fünften wie auch in einigen der früheren Symphonieen Hauptthemen aus einem Satz entscheidend in die Entwicklung anderer eingriffen, sind es in der neuen Partitur nur einige minder bedeutsame Themen und Motive, die in verschiedenen Sätzen hervortreten. In der Instrumentation ist die ungewöhnlich starke Besetzung des Schlagzeugs bemerkenswert. Zu Pauken, Triangel, grosser und kleinen Trommeln und Becken treten noch Tamtam, Xylophon, Glockenspiel, ein tiefes Glockengeläute und Herdenglocken. An die Rute ist man ja in Mahlers Orchester nachgerade gewöhnt. Diejenigen Kritiker, die glaubten, Mahler wegen deren Benutzung verhöhnen zu sollen, haben vielleicht inzwischen mal Gelegenheit genommen, sich Mozarts „Entführung aus dem Serail" anzuhören und haben darin die nämliche Rute — überhört?! Die Holz-Klapper spielte bereits in dem genialen dionysischen Scherzo der Fünften eine Rolle, indem es die Höhen- und Wendepunkte der Form akzentuierte. Zu ähnlichem Zweck finden sich in dem neuesten Werke zwei mächtige Hammerschläge verwandt, die zur Gliederung des formal ziemlich komplizierten Finales dienen. So ausgiebig nun auch Mahler diese Batterie von Schlagzeug zur Anwendung bringt, man wird doch nicht umhin können,

Digitized by Google

auch hier wieder die planmässige Sicherheit im Gebrauch der Mittel zu bewundern. Auch das Schlagzeug wird nur zur Steigerung der plastischen Wirkung im Kolorit in Anspruch genommen, und das Kolorit ist dem Tondichter niemals Selbstzweck, sondern steht ausnahmlos im Dienste des ideellen Ausdrucks, dessen mögliche Deutlichkeit Mahler hier wie überall durch energisches Hervorheben des Wesentlichen anstrebt. Die Art, wie er Licht und Schatten verteilt und stets das Melos im Vordergrund hält, die oft fast verwirrende Fülle des Nebensächlichen zurücktreten lässt, gibt den gross dimensionierten weitgeschwungenen Formen seiner Symphoniesätze die übersichtliche Gliederung, die Klarheit und Straffheit. Dass manche Beurteiler dieses bedeutsamste Kriterium des Mahlerschen Schaffens noch nicht erkannt haben und sein Vorhandensein leugnen, kann die Tatsache nicht aus der Welt schaffen, und wenn z. B. das Gros der Berliner Tages-Kritik das Finale der Fünften wegen seiner „Formlosigkeit" ablehnte, während dieser Satz in der Tat eine Tripelfuge in klarster Rondoform ist, wenn in den Kritiken nicht einmal das Wort „Fuge" vorkommt, — so hört doch einfach jede Diskussion auf! Koloristisch interessant ist die reiche obligate Verwendung der Celesta, eines Stahlplattenklaviers, das, erst in neuerer Zeit konstruiert, vielfach in Theaterorchestern zur Wiedergabe des Glöckchenspieles in der „Zauberflöte" dient.
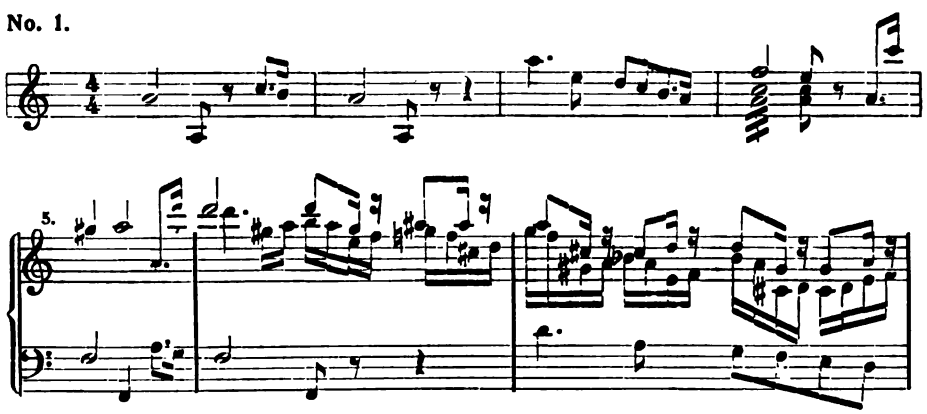
Zu ästhetischen Betrachtungen neuer Art gibt die Sechste Symphonie keinen Anlass, was ich gelegentlich meiner Erläuterungen der früheren Partituren in dieser Hinsicht gesagt[1]), gilt auch für das neue Werk.

Meine heutige Aufgabe beschränkt sich also auf eine Darlegung des formalen Aufbaues, hinsichtlich dessen Mahler seinen Hörern das Verständnis selten so wenig erschwert hat, wie in den ersten drei Sätzen.

I. Allegro energico, ma non troppo, heftig aber markig (a-moll, 4/4).

Das thematische Material dieses von heroischem Pathos getragenen Satzes bilden drei Themen. Das erste ist wieder so ein echt Mahlersches Symphoniethema von überlebensgrossem Zuschnitt, eine in sich geschlossene Einheit von 50 Takten Umfang, die trotz aller Ausweichungen ein tonales Ganze bleiben.
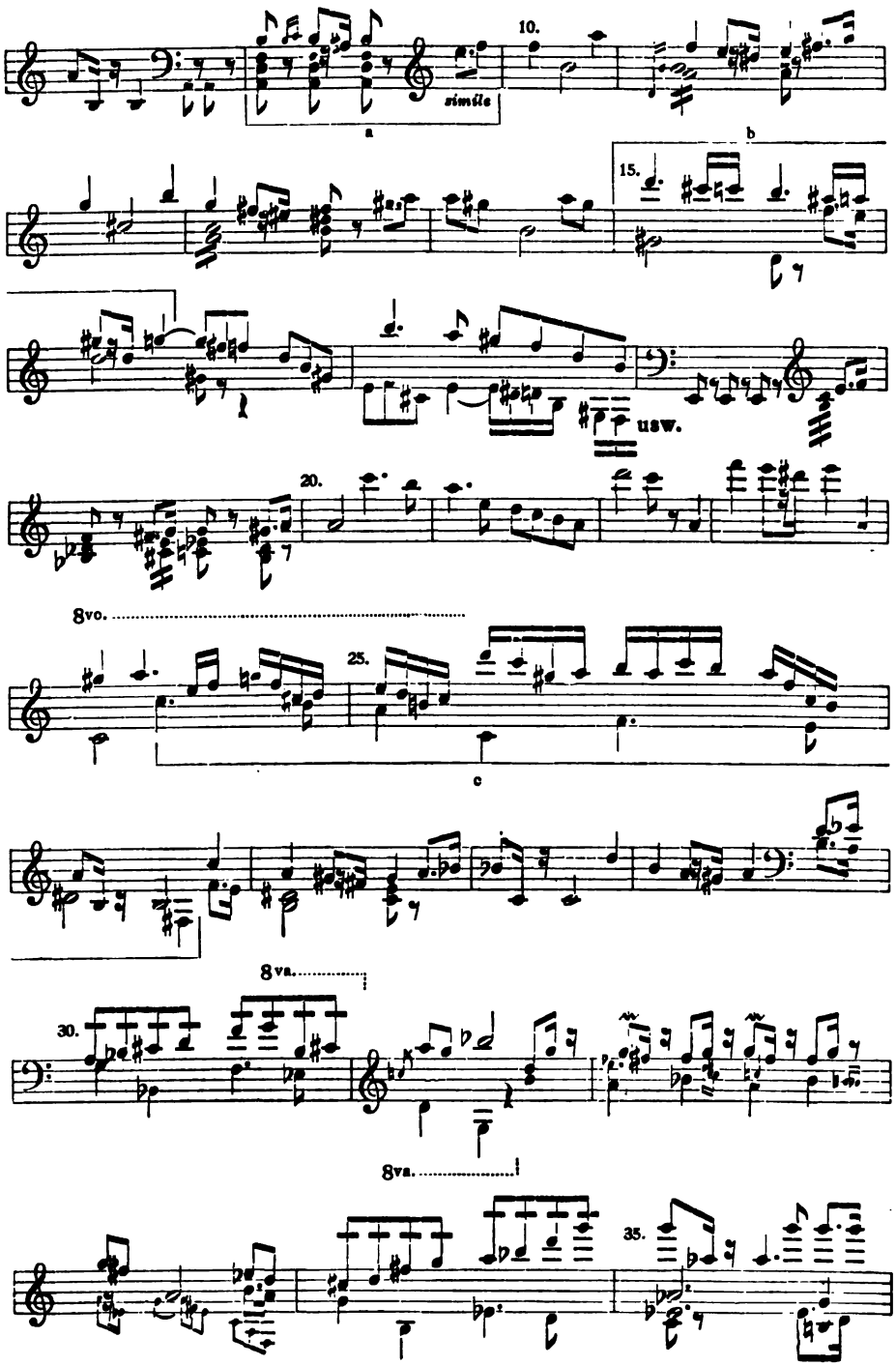
No. 1.
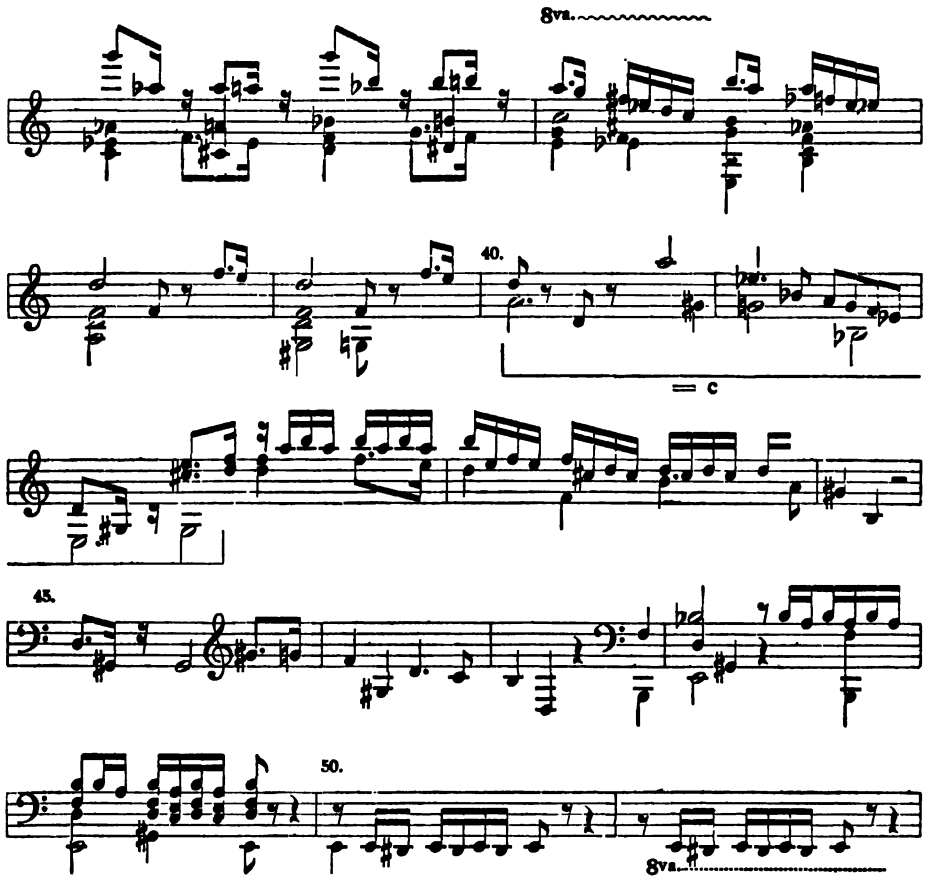


[1]) „I. Symphonie" cf. N. Mus. Ztg. XXVI No. 16. 17. „II. u. III. Symphonie" beide: Darmstadt, Verlag von Ed. Roether, „V. Symphonie" Leipzig, C. F. Peters, Sonderdruck aus „Musik" IV. 4. 5.

Digitized by Google

42. TONKÜNSTLER-FEST IN ESSEN



Digitized by Google

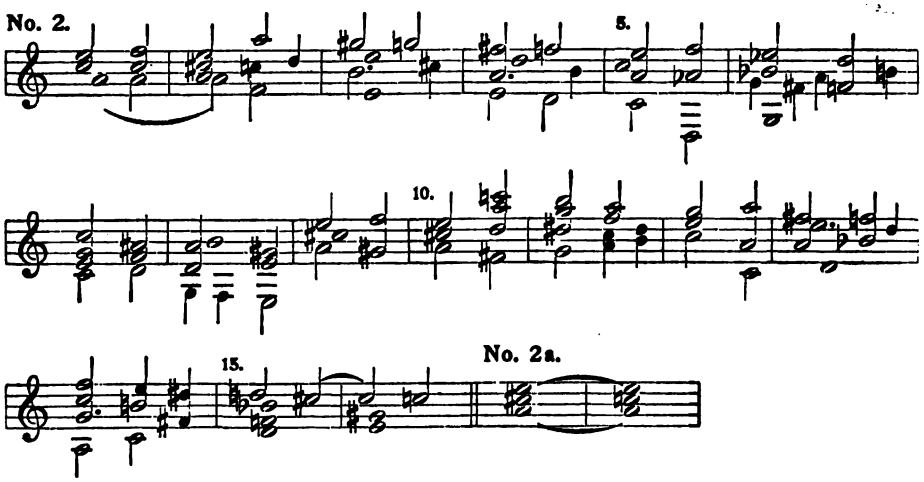


Fünf kadenzierende Einleitungtakte, die das Motiv 1 a. benutzen, gehen der Exposition des Satzes voraus, dann entfaltet sich sofort das weitausgreifende energievolle Thema in seiner ganzen Breite und seinem Reichtum an Motiven und kontrapunktischen Kombinationen. Bezeichnend für die Energie der Mahlerschen Erfindung sind der neunte und der neunzehnte Takt des Themas; der Sekundakkord der zweiten Stufe, quasi auf einem Orgelpunkt eintretend, und die einschneidenden vorwärtsdrängenden Wechselnoten bei der Wendung zum Nachsatz der Periodengruppe geben der Entwicklung jedesmal einen lebhaften Impuls. Das mit 1 b. bezeichnete Motiv des 15. Taktes greift später in das Scherzo über.

Auf einem Halbschluss sinkt das mächtige Gebilde in sich zusammen. Unmittelbar daran schliesst sich ein scharfer Rhythmus der Pauken und ein neues Motiv (2 a), das im weiteren Verlauf der Symphonie noch mehrmals Bedeutung gewinnt — der A-dur Dreiklang, der sich in den von a-moll verwandelt, führt unmittelbar zu dem zweiten Thema (2). Dieses hat den Charakter der sog. Choralthemen Bruckners, übernimmt aber nicht, wie bei Bruckner oder in Mahlers zweiter und fünfter Symphonie die alles dominierende Rolle als „Generalthema", sondern tritt nur noch auf der Höhe des langsamen Satzes wieder ein, nachdem es sich im ersten Satz ausgelebt hat.
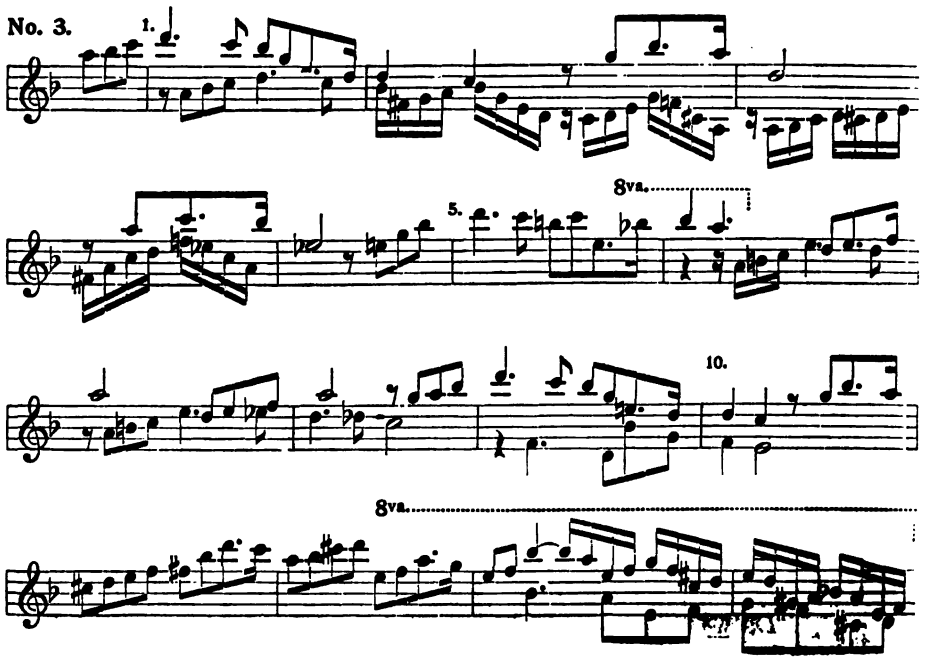
Digitized by Google

No. 2.
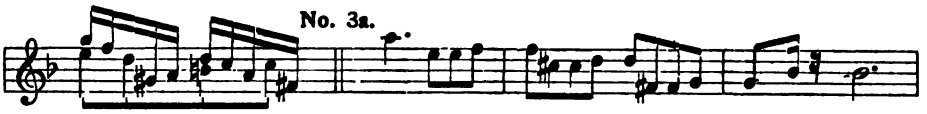


Dass dieses von den Holzbläsern eingeführte Thema nicht das eigentliche Seitenthema sein kann, gibt sich schon daraus zu erkennen, dass es in der Haupttonart beginnt, sowie aus seinem stark modulierenden Gepräge. Zudem behauptet sich in dem Pizzikato der Streicher, wenn auch nur ganz schüchtern, das Anfangmotiv des Hauptthemas. Das eigentliche Gesangthema, das dem Hauptthema als Gegensatz gegenübertritt (3), schliesst sich aber unmittelbar an das Vorhergehende an. Es ist eine schwungvolle Kantilene, zuerst von den Geigen geführt und in einer jubelnden Passage ausklingend, die gleichzeitig von den Holzbläsern in doppeltem Notenwert geboten wird.

No. 3.



Digitized by Google
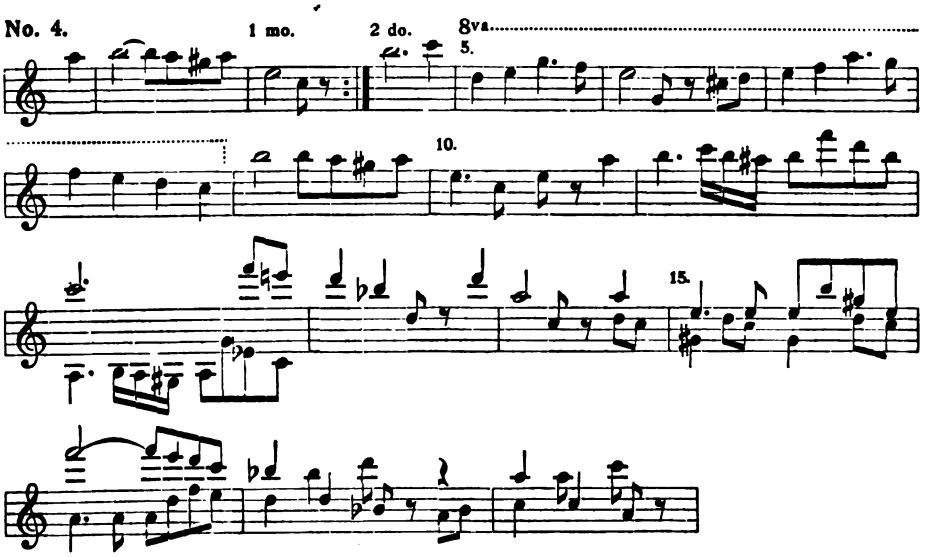
No. 3a.



Ein energischer Eintritt des Motives 1 c in den Holzbläsern, von der Umkehrung seiner ersten Hälfte eingeleitet, sucht, von kräftigen Posaunenrhythmen umpanzert, diese blühende Melodie zu verdrängen. Aber sofort quillt sie aus den Flöten, Oboen, Klarinetten, denen die Celesta sich anschliesst, von neuem empor. Die im ersten Takt des Notenbildes angedeutete Nachahmung übernimmt die Trompete und die Geigen ranken feurige Passagen darum. Die Schlusstakte nehmen jetzt bei den Geigen die unter 3 a angegebene Gestalt an. Eine entzückende kleine Koda lässt das Anfangmotiv des Gesangthemas (3, 1 u. 2) in den Violoncellen verklingen und schliesst die Exposition mit einem Wiederholungzeichen. Dieses bildet bei Mahler ein Unikum, wenn auch kein Novum, da er es im Allegro der Fünften schon einmal angewandt hatte. Dort hat er es aus wohlerwogenen ästhetischen Gründen schon in der Uraufführung wieder beseitigt. An dieser Stelle der Sechsten scheint es jedoch seine gute Berechtigung zu haben, und seine praktische Bedeutung für den Hörer, die es wohl überhaupt geschichtlich werden liess, macht es bei kaum einem anderen Meister so wünschenswert, wie bei Mahler. Denn je komplizierter und weiter ausgreifend eine Exposition des Gedankenmaterials sich gestaltet, um so willkommener muss dem Hörer sein, wenn sie durch Wiederholung verdeutlicht wird.

Die Durchführung, die mit dem Einleitungmotiv 1 a beginnt, lässt alsbald das rhythmisch markante Motiv 1 b sich zu selbständiger Bedeutung emanzipieren. Die Posaune bringt es zuerst, und unter Zutritt des Xylophons akzentuieren es die Bläser, gleich darauf die Bässe durch energische Triller. Tuba, Fagotte und Bässe gesellen ihm 1 c, das die Hörner aufnehmen, dann führt 1 b in der Gegenbewegung nach e-moll zu einem kräftigen Eintritt des Hauptthemas im ff. (Partitur Ziffer 16). Schon nach wenigen Takten räumt es seinen Motiven a und b das Feld, denen dann ein melodiöser Kontrapunkt (4) gegenübergestellt wird.

No. 4.
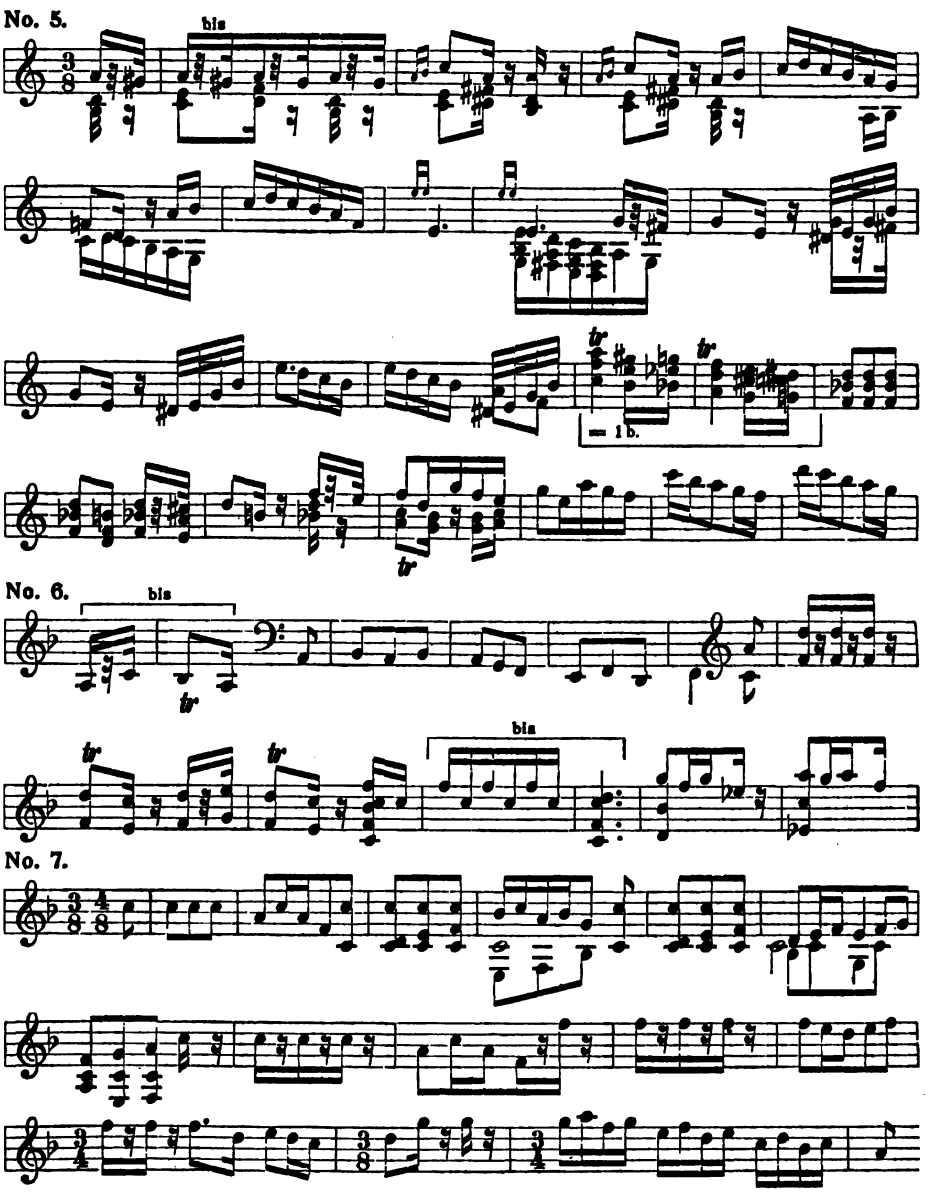


Digitized by Google

In die letzten Takte dieser neuen Melodie grollt in dumpfem Moll das Anfangmotiv des Gesangthemas (3) in den Bässen, die es unmittelbar darauf (Ziffer 19) zu einer eigenartigen Episode ausspinnen. In der Instrumentation erinnert diese Stelle durch die Verbindung gestopfter Blechbläser mit dem col legno der Geigen an die gespenstische Schlusstrophe der geistreichen Mahlerschen Orchesterballade „Revelge"; Tuba und Bässe übernehmen dann den Anfang von 3, während die Holzbläser 1 b zu Gehör bringen und die Geigen dessen ursprüngliche Fortsetzung daran knüpfen. Das Motiv 1, 3c, das sie anschliessen, verschärft darauf gleich in den Bläsern seinen Rhythmus. Doch leise mystische Tremoli unter Zutritt der Celesta und dem hier zuerst hörbar werdenden Geläute der Herdenglocken führen in dem mittlerweile erreichten d-moll zu einem Hörnereinsatz des zweiten Themas (2), dem eine Vereinigung von 2a mit dem Anfang des Gesangthemas vorangeht. Die Posaunen nehmen unter fortgesetztem Tremolo der 3fach geteilten ersten und den pizzikato-Dreiklängen der zweiten Geigen das wiedergekehrte Thema auf. Mit einer Wendung nach G-dur tritt eine anmutige Umkehrung von 1 Takt 3, 4 mit den vier Anfangtakten aus 3, und dem Motiv aus 1, 7 zusammen. Das zweite Thema erscheint in den 8 gedämpften Hörnern, jetzt in Es-dur, und die hinzutretenden Trompeten nebst weichen Holzbläsern und Celesta setzen es weihevoll fort. Da bricht plötzlich in wuchtigem ff. in H-dur 1 c hervor. Das in den Hörnern dazwischenfahrende Choralthema wird in den Strudel einer rapiden Steigerung hereingezerrt und erscheint (g-moll) in Vierteln. Der Anfang von 1 c hat sich zu wütenden Viertelschlägen zusammengerafft, deren heftige Engführung nach noch zweimaligem kurzen Eintreten von 2 die Durchführung zu ihrem Höhepunkt führt. Sofort beginnt in A-dur die Reprise der Exposition mit der ungebrochenen rhythmischen Energie des Hauptthemas. Dieses entwickelt sich in ziemlich genauer Übereinstimmung mit der Exposition, nur dass sein erster Orgelpunkt auf der Dominant ruht. Erst im 22. Takt tritt eine Wendung nach d-moll ein. Die Einführung des zweiten Themas vollzieht sich in gleicher Weise — nach einem Halbschluss mit 2a in Dur beginnend; wie zuerst, nur ist der Stimmungausdruck vollständig anders geworden. Der Rhythmus, in dem die Holzbläser das Thema ppp. bringen, ist auf Viertel reduziert. Die Celesta arpeggiert die Harmonieen, und die vielfach geteilten Streicher begleiten teils tremolierend, teils das Thema pizzikato in Achtel zerpflückend. Nachdem das Thema an Hörner und Posaunen übergegangen ist, nehmen die Holzbläser an seiner Auflösung in Achtel teil. Das Gesangthema erscheint zwar wieder (D-dur), gelangt jedoch nicht zur vollen Entfaltung, sondern leitet alsbald zu dem Anhang über, der die Exposition so stimmungvoll ausklingen liess. Der Fagott endet mit dem Anfangmotiv von 3 auf H. Daran anknüpfend entgleist der Kontrafagott plötzlich nach b-moll und eine breite Koda gibt in spannender Steigerung Gelegenheit zu einer neuen Fülle fesselnder thematischer Verwebungen des bekannten Gedankenmaterials. Über e- und es-moll sowie F-dur wird ein glanzvoller Höhepunkt erreicht: in jubelnder Vergrösserung schmettern die Trompeten das Gesangthema, gleich danach verbinden die Holzbläser es mit dem von den Hörnern ertönenden Motiv 1 c; während sie es dann vergrössern, bringen die Posaunen das Choralthema, endlich behalten das Gesangmotiv und 1 c die Oberhand und führen den Satz schnell zu einem prächtigen Schluss.

II. Scherzo (Wuchtig a-moll 3/8). Das Scherzo ist in seinem Aufbau, wie in seinem ganzen Gepräge so klar und durchsichtig, dass ich der Knappheit des verfügbaren Raumes Rechnung tragen und auf eingehendere Betrachtung verzichten darf. Ich beschränke mich daher auf Mitteilung der zwei Themen des unwirschen Hauptsatzes, sowie der liebenswürdig-anmutigen 7/8-Taktweise des zweimal das Scherzo unterbrechenden „altväterischen" Alternativsatzes (7).

Digitized by Google



III. Andante moderato (Es-dur 4/4). Der langsame Satz steht hoch über dem süsslichen Adagietto der Fünften Symphonie, wenn er auch nicht die edle Erhabenheit des Final-Adagios aus der Dritten erreicht. Sein Stimmunggehalt ist schlichte Innigkeit, der sich im Seitenthema eine leichte Melancholie beimischt. Der bukolische Grundzug tritt namentlich in dem Mittelsatz E-dur (10), in dem die Herdenglocken besonders stimmungvoll zur Geltung gelangen, mit grosser Deutlichkeit zu Tage.

Digitized by Google



Atelier Veritas, München, phot.

LUDWIG VOLLNHALS VIOLA | THEODOR KILIAN I. VIOL. | GEORG KNAUER II. VIOL. | HEINRICH KIEFER CELLO

DAS MÜNCHENER STREICH-QUARTETT



Martin Hönscheidt, Essen, phot.

FERD. ANGER CELLO | ALEX. KOSMAN I. VIOL. | PHILIPP NEETER VIOLA | PAUL LEHMANN II. VIOL.
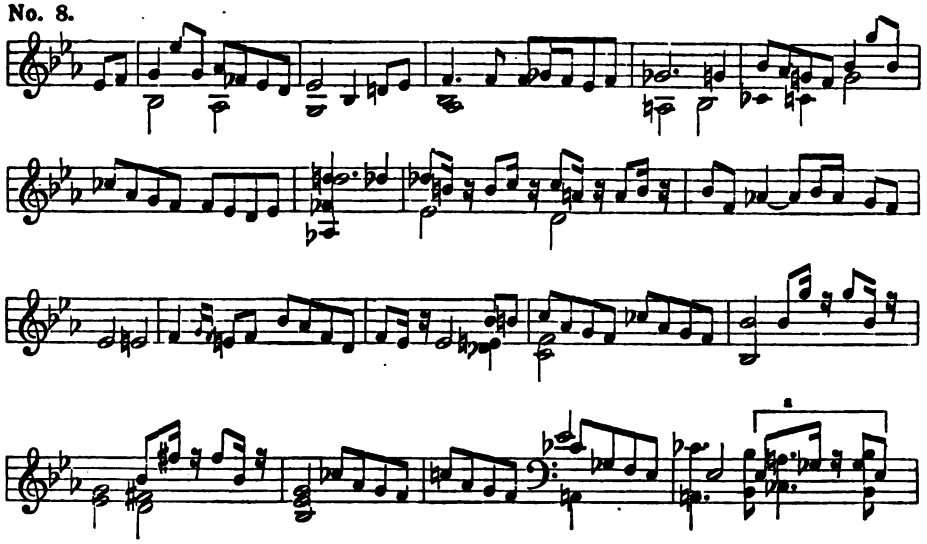
DAS ESSENER STREICH-QUARTETT

ZUM 42. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN ESSEN
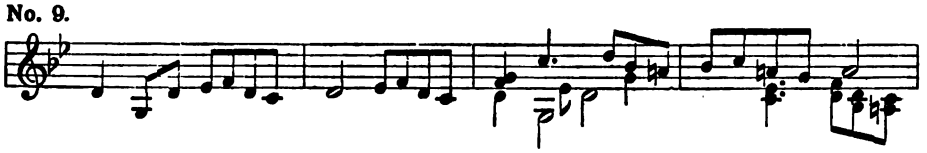
Digitized by Google

Digitized by Google

No. 8.



No. 9.



No. 10.



Die rondoartige Form ist von grösster Einfachheit. Nachdem der warme Gesang des Hauptthemas verklungen, nehmen die Flöten das Motiv 10a auf, und in g-moll ertönt das elegische Thema 9 im englischen Horn. An dies Seitensätzchen schliesst sich sofort eine freie Wiederholung der ganzen Entwicklung. Das Hauptthema erscheint mit einigen leichten Modifikationen im Horn, das auch in e-moll alsbald das Seitenthema aufnimmt. Eine schöne warme Steigerung entwickelt sich, nach deren Rückgang in E-dur das erwähnte pastorale Idyll erblüht. Mit dem Wiedereintritt der Haupttonart beginnt der Hauptsatz von neuem. Dem Seitenthema gesellt sich in cis-moll ein Kontrapunkt, der eine leidenschaftliche Steigerung herbeiführt.

In ergreifender Weise tritt am Höhenpunkt das Choralthema (2) aus dem ersten Satz im Hörnerchor den melodischen Linien des Hauptthemas kontrapunktisch gegenüber, den leidenschaftlichen Ausbruch beruhigend. Friedlich und beschaulich verklingt das anmutige Tonstück in der Haupttonart.

IV. Finale. Einleitung. Sostenuto c-moll. — Allegro energico (a-moll ¢).

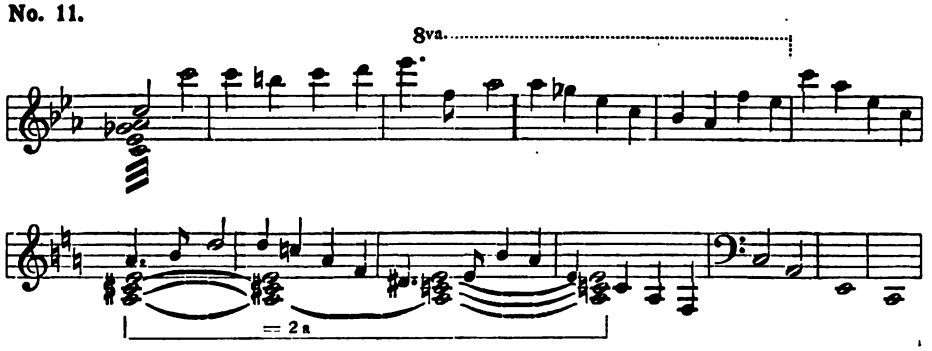
Der schwierigste und komplizierteste Satz ist das Finale, hauptsächlich durch die verwirrende Fülle der Themen und seine grosse Ausdehnung (118 Partiturseiten). Seine mächtigen Steigerungen scheuen vor den kühnsten Härten nicht zurück — mehrere Male muss der Komponist in Anmerkungen versichern, dass kein Druck-

Digitized by Google

fehler vorliegt. Wer mit Mahlers Stil vertraut ist, findet sich jedoch auch in dem scheinbaren Labyrinth der Form leicht zurecht, da Mahler nicht allein durch die Klarheit und wuchtige Logik des Aufbaues die Gliederung in ihrer inneren Notwendigkeit wirken lässt, sondern auch hier wieder die Hauptabschnitte äusserlich kennzeichnet. Zunächst dient das kadenzierende erste Thema (11) der umfangreichen Einleitung als Wegmarke, indem es zu Beginn der Durchführung, der Reprise und der Koda wiederkehrt. Ausserdem sind die Anfänge der beiden Hauptsteigerungen in der Durchführung noch durch das drastische Mittel von zwei mächtigen Hammerschlägen gekennzeichnet. Für dies neue Instrument wird ja gerade in Essen bestens gesorgt sein!

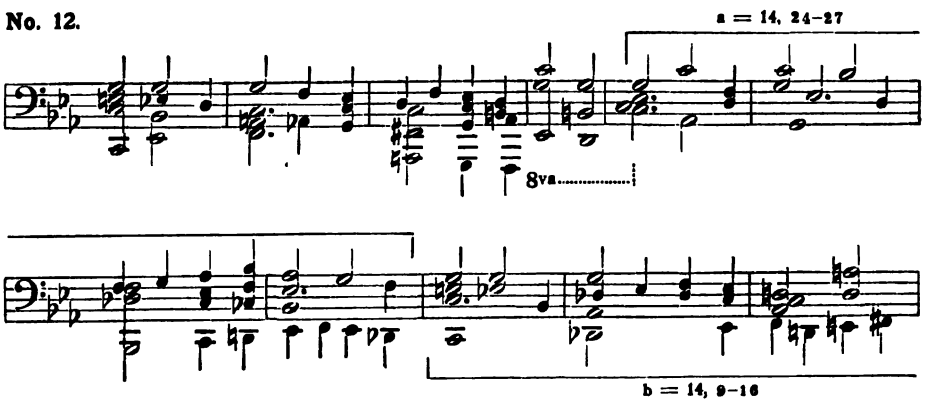
Die Einleitung bildet eine lang anhaltende spannende Steigerung bis zum Hauptsatz und nimmt aus den drei umfangreichen Hauptthemen eine Fülle wichtiger Motive voraus. Zuerst entfaltet sich auf einem Quintsextakkord der Holzbläser und tremolierenden Streicher das Einleitungthema (11):

No. 11.
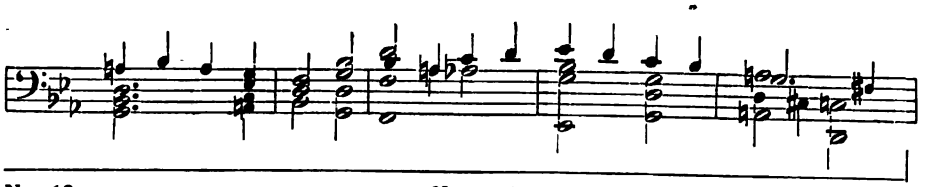


In der Tuba folgt auf dem Tremolo chromatisch absteigender Violoncelli 13 a, in den Holzbläsern die Motivchen 13 c und d. Unter fernem Glockengeläute und tremolierenden Streichern exponieren die Hörner 15 a; 12 c erscheint gleichfalls im Horn, dann in der Trompete. In feierlicher Pracht stellen dann die sämtlichen Hörner und Holzbläser mit der Tuba das schöne Choralthema 12 auf, in dem später das Seitenthema 14 seine Hauptmotive findet:

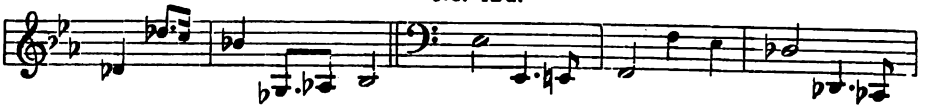
No. 12.



Digitized by Google
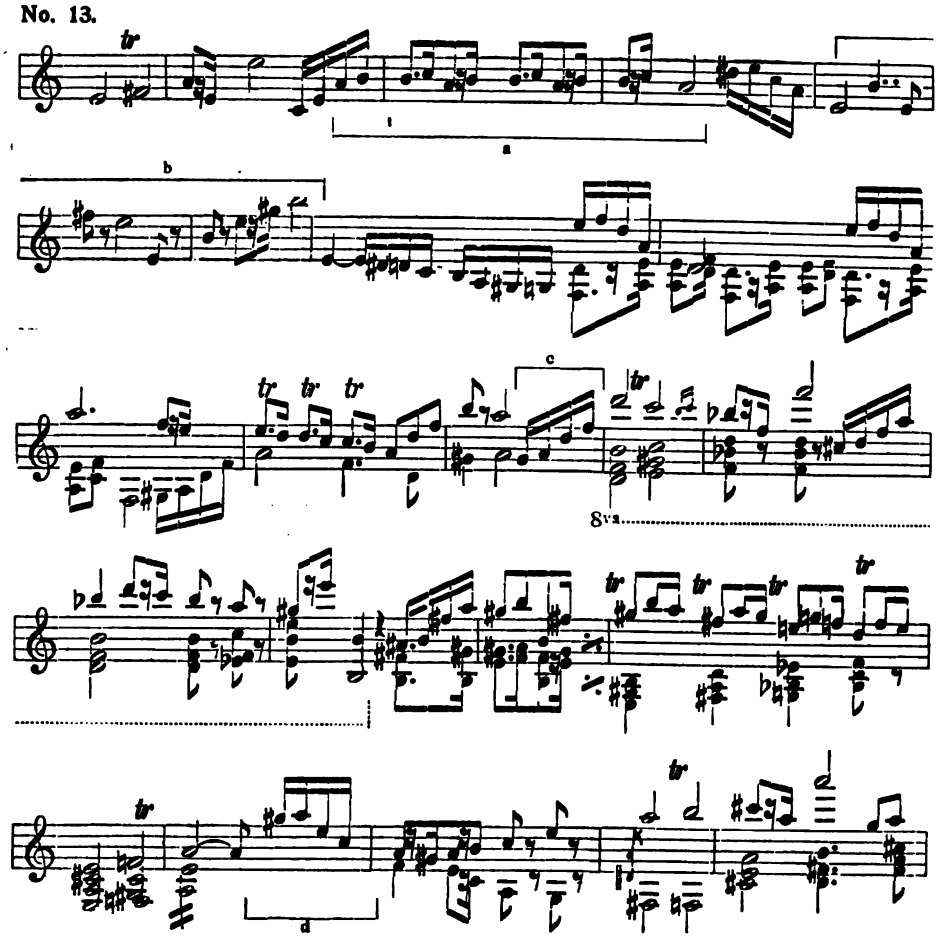


No. 12c. No. 12d.
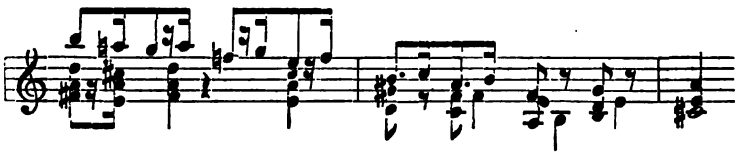


Nach einem neuen Eintritt von 2a erscheinen weitere Fragmente des Hauptthemas in Horn, Fagott und Bassklarinette (13b), denen 15b auf dem Fusse folgt. Das weitausgreifende 12d der Holz- und Streichbässe verbindet sich mit einem Motiv des Seitenthemas (14a): mit 15b wird die Steigerung drängender, bis sie plötzlich abbricht und mit 13a einen letzten kräftigen Anlauf nimmt und in das mächtige Hauptthema 13 einmündet:

No. 13.
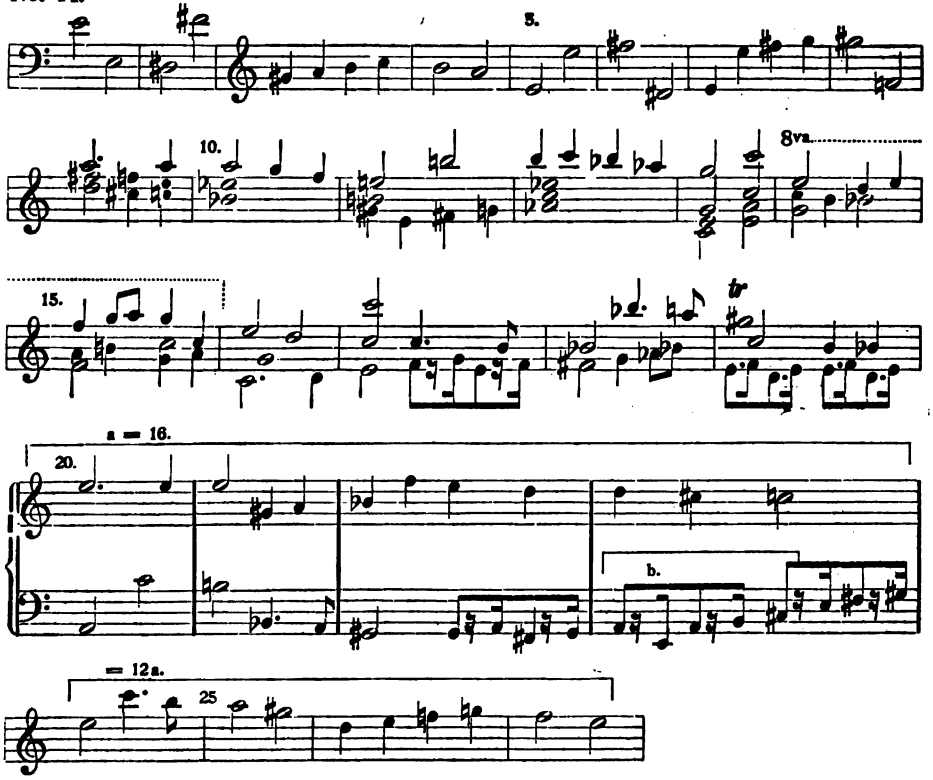


Digitized by Google
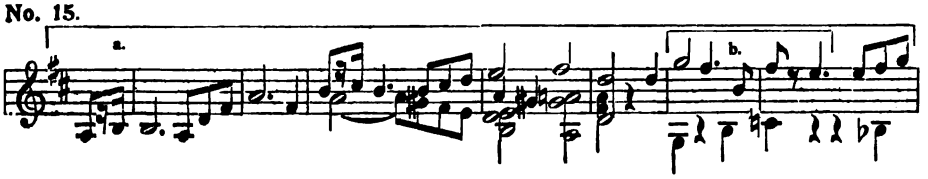


Die Posaunen bringen unmittelbar an das Hauptthema anschliessend 2a in wuchtige Achtelschläge aufgelöst. Dann bemächtigt sich 13a der Bässe und Fagotte und auf dieser Basis richten Hörner und Holzbläser das monumentale Seitenthema auf (14):

No. 14.
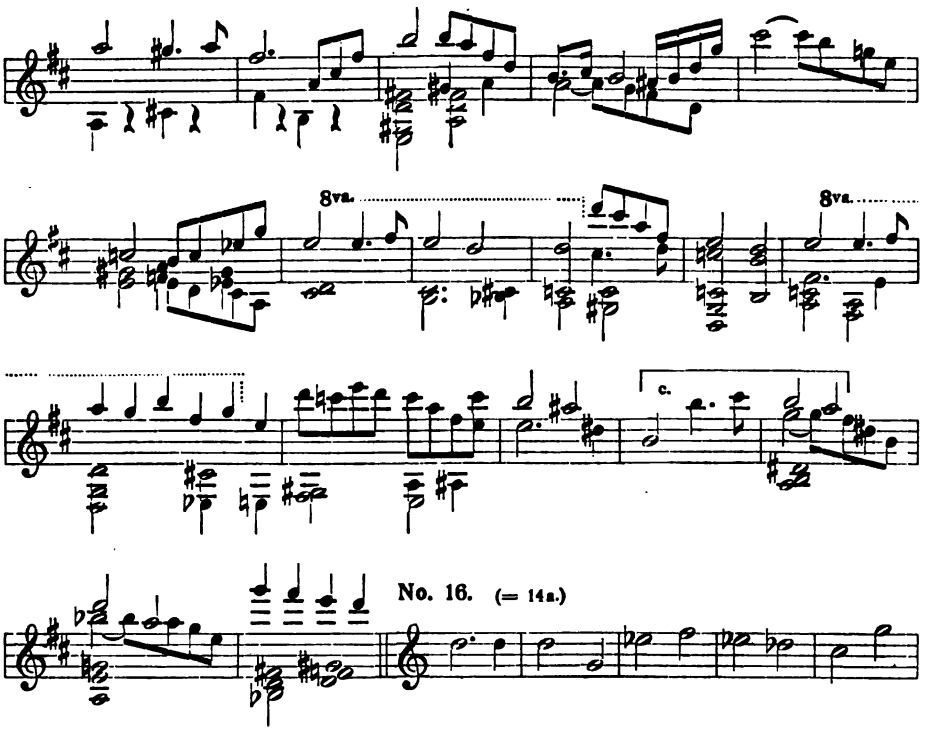


Der Höhepunkt dieser ganzen Entwicklung wird durch einen Einsatz der Holzklapper kenntlich gemacht. Die Themen 13b und 12d beschliessen den Abschnitt, und in D-dur setzt das Gesangthema ein:

No. 15.



Digitized by Google



In d-moll tritt jetzt das Einleitungthema (11) wieder ein und in zusammengezogener Form vollzieht sich die ganze Einleitung von neuem; 15a zeigt sich diesmal in Fis-dur. Die Durchführung beginnt mit dem Gesangthema, das in seiner ursprünglichen Tonart einer mächtigen Steigerung dient. Am Gipfel dieses Klimax erdröhnt der erste der beiden Hammerschläge, eine neue, grössere Steigerung ankündigend. Alsbald treten in Posaunen und Trompeten 12d und 16 einander in rhythmischer Vergrösserung gegenüber, von Streichern mit den energischen Rhythmen aus 14b begleitet. Auch 15c nimmt an der grossangelegten Steigerung teil. Über A-dur nach f-moll gelangt, begegnen wir 13b unmittelbar vor einem wilden Ausbruch der Hörner und des gesamten Orchesters, den 13a in rhythmischer Verkürzung beherrscht. In c-moll treten einzelne Motive aus dem Hauptthema in den Vordergrund. In G-dur werden sie durch Bestandteile des Seitenthemas zurückgedrängt. Über es- und fis-moll wird in A-dur mit einem feierlichen Hörnersätzchen im Stimmungcharakter von 12 ein Augenblick der Ruhe erreicht, aber unaufhaltsam drängt die Entwicklung weiter, bis bei einer bestürzenden Wendung nach B-dur mit dem zweiten Hammerschlag die letzte und mächtigste Steigerung mit den Motiven 12d im Posaunenchor und 16 in den Trompeten anhebt, von wilden Unisonopassagen der Geigen umstürmt. Die Hauptmotive des Seitenthemas türmen sich enggeführt aufeinander, bis die c-moll-Einleitung mit 11 wieder errreicht ist, deren Quintsextakkord aber diesmal auf einem dissonierenden D der Bässe fundamentiert ist. Hier in der Reprise entwickelt sich die Einleitung im wesentlichen analog der Exposition, nur dass anstatt des choralartigen Bläsersatzes (12) das Gesangthema noch einmal als liebliche Bläserepisode wiederkehrt. Die Steigerung zum Eintritt des Hauptthemas, das jetzt von den Posaunen

Digitized by Google

geschmettert wird, musste naturgemäss nach der kolossalen Durchführung noch mächtiger als in der Exposition ausgestaltet werden. Die grösste und hinreissendste Steigerung des ganzen Riesensatzes bringt aber die Reprise des Seitenthemas, die den gewaltigen Gipfelpunkt der ganzen Symphonie bildet. Die kurze Koda lässt nach einem letzten Erscheinen des Einleitungthemas das Werk in gefasster trauervoller Resignation ergreifend ausklingen.

Zu einer wirklich eingehenden analytischen Betrachtung der Architektur des ideell ebenso bedeutenden, wie formell ausgedehnten und anspruchsvollen Werkes war leider der verfügbare Raum zu knapp bemessen. Daher musste ich mir an dieser nur oberflächlich orientierenden Skizze genügen lassen, die ihren Zweck erfüllt hat, sofern es ihr gelungen ist, dem Hörer des Werkes, der nicht die Partitur besitzt, eine Vorstellung von der Ökonomie und den Proportionen dieser gewaltigen a-moll Symphonie zu geben.

Ernst Otto Nodnagel

Digitized by Google

ZUR BÜHNEN- UND KONZERTREFORM

SECHSTE FOLGE

von Paul Marsop-München

I

Es geht vorwärts. Wie lange ist es denn her, dass — zuerst in einem fortschrittsfreudigen Münchner Kreise — die Losung „Reform des öffentlichen Musiklebens“ ausgegeben wurde? Ziehen wir in Betracht, dass wir erst wenige Jahre am Werke sind, so wiegen die errungenen Erfolge doppelt schwer. Der Reformgedanke bedeutet heute eine starke, moralische Macht. Dafür zeugt die von Tag zu Tag wachsende Zahl derer, die in seinem Zeichen wirken; dafür spricht die Erbitterung, mit der die an einer gewissenlosen Ausschlachtung des nach Möglichkeit veräusserlichten Konzertwesens geschäftlich Interessierten und ihre federführenden Helfershelfer sich in offenen und versteckten Angriffen gegen seine Anhänger wenden. Man wähnt uns, die wir für eine mit zweckvoller Strenge durchzuführende Bach- und Beethoven-Kultur kämpfen, recht empfindlich zu kränken, wenn man sagt: „Die erste Anregung zu ihrer Arbeit haben sich die Herren ja doch bei Richard Wagner holen müssen.“ Je nun, ein jeder nach seiner Art. Der eine zieht es vor, einem Wagner geistig verpflichtet zu sein, der andere einem Musikagenten. Zudem: es soll damit seine Schwierigkeiten haben, etwas in die blaue Luft hinein zu konstruieren. Rätlicher ist es, auf historisch fest gefügtem Untergrunde einen kleineren oder grösseren Bau aufzuführen. Wer nicht als Goethe, Bismarck oder Wagner auf die Welt kommt, also kein „Ganzes“ vorstellt, der tut wohl daran, sich an ein Ganzes „als dienendes Glied anzuschliessen“. Es ist weiter nichts nötig als ein wenig künstlerische Feinempfindung, um die rechten Anschlussstellen im geeigneten Zeitpunkt wahrzunehmen.

In der Natur der Sache liegt es, dass wir auf dem Gebiet der Konzertreform rascher vorrücken als auf dem der Bühnenreform. Die Maschinerie hat dort einige hundert Räder und Rädchen weniger und kann deshalb mit einfacheren Hebelvorrichtungen und geringerem Kraftaufwand umgestellt werden. So macht sich auch im „Repertoire“ unserer angesehenen Konzertinstitute bereits eine stärker durchgreifende Besserung geltend als in dem unserer massgebenden Operntheater — soweit sich, bei andersartigen Aufgaben, eine Gegenüberstellung rechtfertigen und ein Vergleich durchführen lässt.

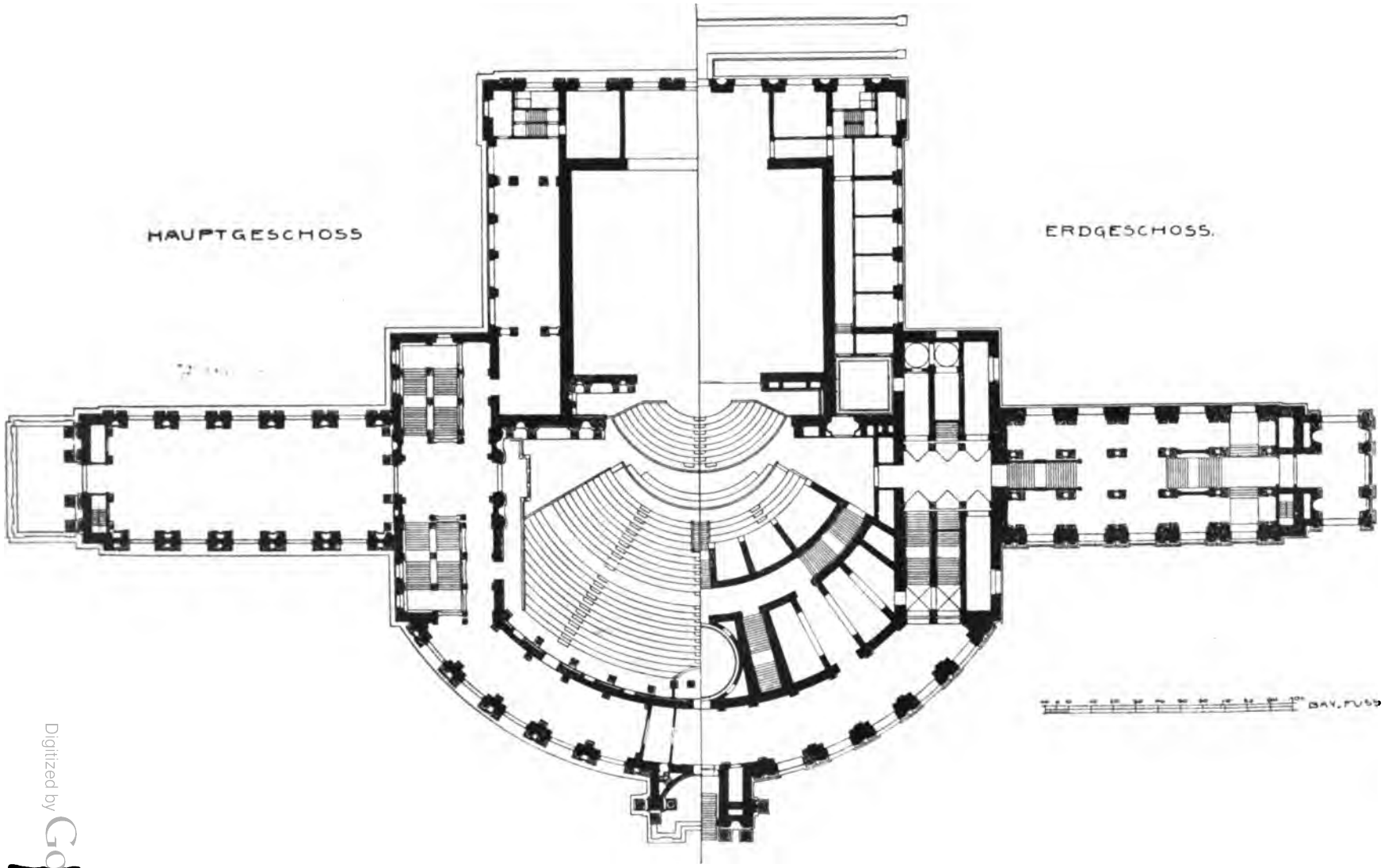
Digitized by Google

Vor mir liegt ein zierliches, hübsch ausgestattetes Büchlein in schmuckem, schwarzgelbem Gewande, das ich den Lesern der „Musik“ warm empfehlen möchte. Es trägt den Titel „Handbuch für Konzertveranstalter“ und ist von meinem werten Kollegen Richard Batka verfasst. Dem klugen, menschenkundigen, als getreuem musikalischen Eckart des „Kunstwarts“ in weiten Kreisen einflussreichen Verfasser gebührt vor allem deshalb herzlicher Dank, weil er nicht dazu ermutigt, Konzerte zu geben, vielmehr nachdrücklich auf die Schwierigkeiten hinweist, die zu überwinden sind, wenn man vor der Öffentlichkeit singen oder spielen will. Wer sich's ausredet oder ausreden lässt, zu konzertieren, wird zu einem Wohltäter der Menschheit. Ich muss es mir versagen, auf das viele Gescheite und Praktische hinzuweisen, das Batka, bald Knigge und bald Solon, über Konzertarten, Verkehr mit Künstlern, Konzertsitten vorbringt und als vorbildliche Norm festsetzt. Nur bei seinen klaren, durchdachten Darlegungen über „Programme“ kann ich ein wenig verweilen.

Batka befürwortet, wie alle Reformfreunde, kurze, sofern nicht unzerreissbare, grosse kirchliche Kompositionen oder Oratorien in Frage stehen, keinesfalls über die Dauer von zwei Stunden hinaus gehende Aufführungen, und stellt dann für die Zusammensetzung von Programmen folgende drei Grundregeln auf: 1. Das Programm muss sich gegen das Ende zu steigern. 2. Der Konzertgeber muss Einheit in die Mannigfaltigkeit und Mannigfaltigkeit in das Einheitliche bringen. 3. Das Programm soll die Wirkung des Gegensatzes nicht vernachlässigen. — Das sagt für Verständige so ziemlich alles.

Hingegen vermag ich mich Batka nicht anzuschliessen, wenn er meint, man dürfe in Symphoniekonzerten eh und je auch den Solisten Unterschlupf gewähren, und man möge dahingehende Zugeständnisse nicht schlechthin verwerfen. Das heisst gar viel aufs Spiel setzen. Ja, wenn das grosse Publikum in seinen ästhetischen Anschauungen schon mehr gefestigt wäre! Wie es heute noch steht, ist zu befürchten, dass der Virtuosen-Teufel die ganze Hand nimmt, sobald man ihm den kleinen Finger entgegenstreckt. Wer den Leuten gleich im vornherein Kompromisse entgegenträgt, der mache sich nur darauf gefasst, die Partie zu verlieren. Dazu lehrt die Erfahrung, dass man alle Ursache hat, misstrauisch zu sein, sofern in einem „Eingesandt“, in offenen Briefen an gefällige Redakteure nicht gar zu charakterfester Zeitungen ein Begehren laut wird, ernste Konzerte grösseren Stiles mit Virtuosenschnickschnack oder Liedersingsang auszustaffieren. Die Phrase: „das Publikum wünscht“, ist in solchen Fällen füglich zu übersetzen mit: „der Musikagent will seine Schützlinge bei dieser und jener Gelegenheit untergebracht wissen“. Darum bin ich für eine reinliche Scheidung zwischen symphonischen und Solisten-Konzerten. Der

Digitized by Google



GRUNDRISS DES PROJEKTIERTEN MÜNCHNER FEST-BAUS VON GOTTFRIED SEMPER FÜR KÖNIG LUDWIG II.

Digitized by Google

Digitized by Google

Solist mag auf eigene Hand soviele Konzerte geben als er will. Hat er seinerseits Lust, sein Programm mit einem gediegenen Musikstück zu schmücken, so bleibt ihm das ja unverwehrt. Der dümmste Tastenathlet wird stets seine Gefolgschaft finden, was immer er auch bieten mag. Auf der andern Seite kann heute in grösseren und mittleren deutschen Städten jede Körperschaft auf einen ausreichenden Stamm getreuer Zuhörer rechnen, deren künstlerischer Führer mit Konsequenz an takt- und geschmackvoll zusammengesetzten Programmen von ausschliesslich symphonischem Zuschnitt festhält. Wir brauchen uns wirklich nicht darüber zu grämen, wenn sich allgemach auch in weiteren Kreisen Stilgefühl kundgibt. Mehr Unheil als der individuell steifnackige Deutsche, der sich gelegentlich an einer Prinzipienmauer festrennt, stiftet der an, der dem über die Vordertreppe hinunter spedierten Unfug rückwärts wieder ein Hintertürchen öffnet, damit er nur ja nicht des Mangels an Objektivität bezichtigt werde. Sollen wir uns etwa vor den leichtfertigen Parisern schämen müssen, die sich das Auftreten von Klavier- oder Violinspezialisten in den „Concerts Colonne" mit recht drastischen Kundgebungen verbeten haben?

In den Sonntags-Aufführungen der Wiener Philharmoniker, in den Symphonie-Soiréen der königlichen Kapelle zu Berlin, in den Münchner Odeons-Konzerten hat der Solist das Feld geräumt. Insgleichen an anderen Stätten — ich kann hier nur typische Beispiele anführen. Auch Nikisch sei es gedankt, dass er bei Konzerten, die er während des verflossenen Winters in Hamburg dirigierte, die Virtuosen matt setzte: er sah nichtsdestoweniger bis auf den letzten Platz gefüllte Säle vor sich. In den Münchner Kaim-Konzerten hatte Weingartner dankenswerterweise mit den Solovorträgen aufgeräumt; sein Nachfolger hat sie leider wieder zugelassen.

Als mit besonderer Feinfühligkeit zusammengestellte Programme möchte ich die des Heidelberger Bachvereins (Wolfrum), die der Essener Musikalischen Gesellschaft (Hehemann und Hagemann), die des Richard Wagner-Vereins in Darmstadt, die der Prager Ortsgruppe des Dürer-Bundes (Batka) und die des Göteborger Orchesters (Hammer) hervorheben. Felix Mottls Konzertprogramme sind wegen des sorgsam abgewogenen Verhältnisses zwischen den in ihnen vertretenen anerkannten Meisterwerken und Novitäten zu rühmen — gewöhnlich zwei Drittel Älteres, ein Drittel Neues. Hofkapellmeister Pohlig (Stuttgart) und Direktor Löwe (Wien, Konzertverein) verpflichteten sich durch die liebevolle Pflege der Tondichtungen Anton Bruckners die Musikfreunde in hohem Grade. Fritz Steinbach, der ehedem als Generalmusikdirektor des Herzogs von Meiningen nicht gern über Brahms hinauszugehen schien, hat jetzt den Kölner Gürzenich und sein Publikum endgültig für die Herrschaft des gesunden Fortschritts erobert. —

Von den unzähligen Programm-Zetteln und Programm-Heften, die

Digitized by Google

mir vorlagen, dünkten mir die der Abonnements-Konzerte der Dessauer Hofkapelle und die der Veranstaltungen der Essener Musikalischen Gesellschaft die vortrefflichsten. Jene redigiert Arthur Seidl, diese Max Hehemann. Die einen wie die anderen sind mit der erschöpfenden Gründlichkeit, mit der überlegen sicheren Disponierung des Stoffes gearbeitet, zu der nur eine mustergültig straffe, aber auch nicht in Pedanterie ausartende philologische Schulung hilft. Verständig ausgewählte Daten und Zitate, knappe gediegene Einleitungen und Erläuterungen, kurze, anregende historische und biographische Skizzen machen die trockenen Textangaben schmackhaft. Man unterschätze die Bedeutung des Programmzettels nicht. Er ist das, was der Konzertbesucher „schwarz auf weiss nach Hause trägt". Dort soll er, in Ruhe nachgelesen, die Erinnerung an das Gehörte befestigen und zur Klärung der gewonnenen Eindrücke beitragen. Er soll danach auch nicht weggeworfen, sondern mit Gleichartigem aufgehoben und „verbunden" werden — was um so öfter geschehen dürfte, je mehr die Veranstalter von Aufführungen es sich angelegen sein lassen, ihn schmuck und gemäss der wiederauflebenden Feintechnik angemessener Letternwahl, harmonischer Druckverteilung und beziehungsvoller Auszierung einzukleiden. Man muss tun, was irgend möglich ist, damit das jetzt von der Fülle sich drängender, heterogener musikalischer Genüsse übersättigte, auch am Besten und Vornehmsten zerstreut oder stumpf vorbeiwirbelnde Publikum dem einzelnen künstlerischen Erlebnis wieder grössere Bedeutung beilege und von ihm eine nachhaltigere Förderung der Gemüts- und Geisteskultur erfahre.

II

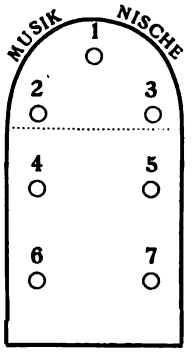
Unlängst brachte die „Frankfurter Zeitung" unter dem Titel „Technische Rundschau" einen sehr anregend geschriebenen Aufsatz des Ingenieurs R. Stern. Folgende Sätze seien daraus hervorgehoben: „Immer mehr in Aufnahme kommt die sogenannte indirekte Beleuchtung, bei welcher der Beleuchtungskörper nach unten vollständig oder teilweise abgeblendet ist und sein ganzes Licht zur Decke wirft, die es reflektiert. Man erreicht die grösste Gleichmässigkeit der Lichtverteilung und vollständige Schattenlosigkeit, sowie die grösste Annäherung an die natürliche Beleuchtung Es ist erfreulich, dass die indirekte Beleuchtung, die bisher hauptsächlich in Hörsälen, Schulzimmern, Zeichensälen zur Anwendung kam, nun auch in Theater- und Konzertsälen eingeführt wird. Wer einmal als bescheidener „Olympier" auf der Galerie einen ganzen Konzert-Abend in die unabgeblendeten Flammen eines Kronleuchters schauen musste, wird die Vorzüge der indirekten Beleuchtung zu würdigen wissen. Und sie wird auch den versöhnlichen Ausgleich schaffen zwischen denen, die vollständige Ver-

Digitized by Google

dunkelung der Konzertsäle verlangen und den Frauen, die sich und ihre Toiletten gern im besten Lichte zeigen."

Es ist schade, dass ein denkender Kopf und feinsinniger Liebhaber wie Herr Stern sein Wissen von den Bestrebungen der Reformfreunde augenscheinlich aus dritter oder vierter Hand empfing. Und es ist bezeichnend für die Kampfesweise unserer Gegner, dass sie nach wie vor offenkundige Unwahrheiten ausstreuen. Wer hat denn bisher die Forderung aufgestellt, die Konzertsäle vollständig zu verdunkeln? Weder Arthur Seidl, noch Max Hehemann, noch Paul Ehlers, noch sonst irgend jemand von uns, die wir die einschlägigen Fragen vor der Öffentlichkeit mit Ernst und Nachdruck behandelten. Hier in der „Musik", im leitenden Organ der Reformbewegung, habe ich für Aufführungen im Konzertsaal stets nur einer abgedämpften Beleuchtung das Wort geredet, und ausdrücklich betont, dass eine derartig starke Verdunkelung, wie sie im Zuschauerhause eines Theaters mit Beginn des Spieles eintreten soll, an jener Stätte zweckwidrig sein würde. Denn wenn wir, in einem fast ganz finsteren Raum sitzend, auf ein hell bestrahltes Podium starrten, so möchte der zu bekämpfende Übelstand sich mit doppelter Kraft geltend machen: die nach Art einer Bühne aus Nacht und Nebel auftauchende Orchesterestrade wäre dann, mit allem, was auf ihr vorginge, erst recht ein „Schauobjekt".

In Musiksälen, wie wir sie jetzt noch fast durchgängig haben, also in solchen mit ansteigender, unverdeckter Terrasse für die ausübenden Künstler, empfiehlt es sich, sofern eine Beleuchtung durch Bogenlampen vorgesehen ist, diese in die Decke einzulassen und danach die Dekoration der Decke abzuändern — denn eine an einem Drahtseil baumelnde Bogenlampe ist unter allen Umständen hässlich. Muss man sich mit vorhandenen Kronleuchtern einrichten, so ziehe man diese so hoch hinauf, als das irgend geschehen kann, ohne die Architektur des Raumes zu beeinträchtigen. Das hat man im Münchner „Odeon" getan. Dort sind die Kronleuchter folgendermassen verteilt: No. 4 und 5 bleiben dauernd ausgeschaltet. Vor dem Beginn des Konzerts brennen ausser 1, 2, 3 noch 6 und 7, so dass das Publikum die an den Sitzen angebrachten Nummern bequem erkennen und den Programmzettel noch einmal überfliegen kann. Sobald der Dirigent aufklopft, werden 6 und 7 gelöscht. 1, 2 und 3 geben so kräftig aus, dass für die Musiker keine Pultlampen nötig sind, den Zuhörern also keine grellweissen, reflektierenden Notenblätter unangenehm in die Augen stechen. Da zwischen dem Podium und der ersten Sitzreihe verständigerweise ansehnlicher Raum



Digitized by Google

frei gelassen ist, beginnt die nach hinten zu allmählich sich ausbreitende Schattenwirkung schon bei der vorderen Abteilung der Stühle. Gegen den Abschluss des Saales hin, auf den letzten Plätzen, herrscht ein angenehmes Dämmer; vermöge des sich unauffällig abschattierenden Decrescendos der Beleuchtung erscheint aber die Estrade auch von dort gesehen nicht eigentlich als Schaustück.[1])

Mit ähnlichen Behelfen erzielt man auch anderwärts ganz annehmbare Ergebnisse. Hat man in einem Saale mehrere durch elektrische Leitung bediente Kronen, von denen jede in Benutzung verschiedener, in- oder übereinander gelegter Lampenkreise auf volle, halbe oder noch geringere Lichtstärke einzustellen ist, so kann man noch leisere Übergänge, noch besser vermittelte Abstufungen der Dämpfung ermöglichen. Ist der Saal mit Kronen und mit Armleuchtern versehen, die an den Seitenwänden angebracht sind, so löscht man vor dem Beginn der Musik besser die ersteren, sofern sie ziemlich tief herabreichen, und lässt nur die Armleuchter in Funktion treten. Im anderen Falle, das heisst bei hochgehängten Kronen, lässt man allein diese wirken. Zu berücksichtigen bleiben in jedem Falle die Sonderarchitektur, die Grösse und die herrschenden Farbentöne des Raumes. Einem Intérieur, in dem ein dunkles Rot oder Braun vorwaltet, darf man weniger Licht entziehen als einem vorwiegend in Weiss oder Mattgelb gehaltenen. So sehr alles, was irgendwie nach Spielerei schmecken könnte, sorgfältig vermieden werden muss, so wenig ist die koloristische Gesamtwirkung eines Musiksaales auch bei herabgeminderter Beleuchtung ausser acht zu lassen. Dem Publikum darf während des Konzerts keine besondere Augenweide geboten werden; aber es soll den Vorträgen mit dem Behagen folgen, das durch die Empfindung hervorgerufen wird, sich in einem „Milieu“ von gut temperierter künstlerischer Stimmung zu befinden.

Auf die geschilderte Art wurde direktes Licht während der Dauer musikalischer Darbietungen in einer Reihe von Konzertsälen verschiedentlich abgetönt. Einschlägige Berichte, die von bestem Gelingen Kunde gaben, kamen mir unter anderem zu aus Basel (Dr. Stumm und Kapellmeister Suter), Graz (Dr. Decsey), Prag (Dr. Batka), Königsberg i. Pr. (Paul Ehlers) und Lausanne (Musikdirektor Hammer).

Das Prinzip der indirekten Beleuchtung scheint — nach mir gleichfalls von Herrn Hammer freundlichst übermittelten Nachrichten — bisher

[1]) Sehr störend sind diese eben erwähnten durch die Notenblätter hervorgerufenen blitzblanken Flecke auch, wenn man von den Rängen eines beim Auseinandergehen der Gardine mässig verdunkelten Opernhauses mit offenem Orchester auf die Szene blickt. Leider müssen wir uns ja mit einer Anzahl solcher aus Zirkus und Guckkasten zusammengeleimter architektonischer Greuel noch eine Weile herumschlagen: wer macht also eine kleine, praktische Erfindung, die jenen Missstand aufhebt?

Digitized by Google

am glücklichsten in dem neu erbauten Musiksaal zu Göteborg durchgeführt worden zu sein. Ein Innenraum von schön abgemessenen Verhältnissen. Keine Pfeiler, die einer klaren Linienführung im Wege sind. Weder Kronleuchter noch Wandarme stören die Harmonie des Ganzen. Die einzige Dekoration besteht in graziös gezeichneten, leicht vergoldeten Sonnenblumen, deren Kelche in der Fläche angebrachte Beleuchtungskörper bergen. Diese erlöschen vor dem Einsatz des Orchesters, und es wirken alsdann nur noch aus den Deckenornamenten entwickelte, unauffällig abgeblendete Lichtquellen, die einen sehr milden, alle Konturen zart abschwächenden Schein verbreiten. Für das Orchester sorgen gegen das Publikum zu gut abgedeckte Reflektoren. — Die letztere Einrichtung hat man übrigens auch bei den symphonischen Konzerten getroffen, die das städtische Orchester von Rom unter Leitung des Maëstro Vessella im dortigen Teatro Argentina veranstaltet. Die sinnvolle Vorkehrung ist dem feinsinnigen, mit Hingebung für die Pflege deutscher Kunst eintretenden Grafen von San Martino zu verdanken, der das grosse Konservatorium von S. Cecilia zu neuer Blüte gebracht und als Spiritus rector des gesamten Musik- und Theaterlebens der ewigen Stadt sich ausserordentliche Verdienste erworben hat.

Auf der Hand liegt, dass man beim Gebrauch von Reflektoren alles peinlich vermeiden muss, was irgendwie in der Wirkung an szenische Tricks streift. Vor allem dürfen da nur Apparate zur Verwendung gelangen, die völlig geräuschlos arbeiten. Recht abgeschmackt verfuhr ein Künstler, der vor einiger Zeit im Festsaal des „Bayerischen Hofes" zu München einen Liederabend gab. Er hatte auf einer dem Podium gegenüber liegenden Galerie einen sehr starken Reflektor postiert, der, sobald er bei ausgeschalteter Kronenbeleuchtung in Tätigkeit trat, auf die hinter dem Flügel befindliche helle Wand eine mächtige kreisförmige weisse Scheibe warf. Natürlich entwickelte sich innerhalb dieser Rundung ein fortdauerndes Schattenspiel, das um so possierlicher wurde, je lebhafter der temperamentvolle Sänger mit Armen und Notenblatt gestikulierte. Gegen solche Dummheiten kann man sich gar nicht entschieden genug verwahren. Wie ich bereits vor zwei Jahren an dieser Stelle schrieb: just weil uns eine ernste, strenge, grosszügige Reform Herzenssache ist, haben wir anfechtbare oder gar kindische Experimente mit aller Energie zurückzuweisen!

Zum einstweiligen Beschluss dieses Kapitels noch eine Bemerkung, die mir Herr Stern auf die Zunge legt. Er spricht von „den Frauen, die sich und ihre Toiletten gern im besten Lichte zeigen". Von der Frau Rath Goethe und von Bettina abgesehen, kenne ich glücklicherweise keine Frankfurterinnen, empfinde auch nicht das geringste Bedürfnis, den Damen näher zu treten, denen der von lauterem Idealismus erfüllte, stets sachlich straffe und lediglich in seinen künstlerischen Aufgaben aufgehende Museums-

Digitized by Google

Kapellmeister Siegmund von Hausegger nicht schön und nicht interessant genug war. Aber ich glaube, es gibt anderswo Frauen, die auch der Musik wegen Konzerte besuchen.

III

Auch die beiden letzten Heilsjahre brachten wiederum eine stattliche Reihe bemerkenswerter Konzerte mit ganz oder teilweise durchgeführter Verdeckung des Musikapparates. Dem schwierigsten Problem unserer Reformarbeit ging man mit Eifer nach in Dessau, Graz, Heidelberg, Kopenhagen, München, Nürnberg, Reval, Rostock, Znaim — ich wähle aus Gründen und Ursachen die alphabetische Folge.

Die in der Heidelberger Stadthalle geschaffene, von dem unermüdlichen Wolfrum jetzt bis ins kleinste vervollkommnete Anlage für unsichtbares, ganz und in Einzelgruppen beliebig hoch oder tief zu stellendes Orchester wird jetzt in ihren Grundzügen zu Nürnberg nachgebildet.[1]) Über die gegenwärtig noch unvollendete Einrichtung schreibt mir mein geschätzter Kollege Dr. Flatau: „Wir haben ein aus vier vollständig von einander unabhängigen Abteilungen zusammengesetztes Podium; jede Abteilung lässt sich, vom Normalniveau aus gerechnet, durch hydraulische Kraft heben oder senken. Eine Schallwand ist in Vorbereitung.“ Sobald man dienliche praktische Versuche unternommen hat, werde ich darüber Bericht erstatten. Einstweilen möchte ich den massgebenden Nürnberger Faktoren den Antrag unterbreiten, ehe die letzte Hand an das Werk gelegt wird, das fachmännische Gutachten Wolfrums einzuholen.

Ein neues grösseres deutsches Konzerthaus vornehmeren Stils hat man seit ziemlicher Zeit nicht errichtet. Werden die maschinellen Dispositionen für verstellbare Terassen gleich im Grundriss vorgesehen, so ist der — an sich in keinem Fall hohe — Kostenaufwand noch geringer, als wenn bei schon vorhandener massiver Untermauerung der Orchesterbühne einschlägige Umbauten vorzunehmen sind. Demnächst soll in Lübeck ein Musiksaal erstehen, wie ihn unsere Zeit verlangt. Reiche Mittel liegen bereit. Darf man darauf rechnen, dass der seit letztem Winter in der kunstliebenden Hansastadt erfolgreich wirkende, hochbegabte und von fortschrittlicher Gesinnung beseelte Kapellmeister Abendroth seinen Namen und seinen Einfluss für die Wolfrumschen Neuerungen einsetze? Hätte ich ein Extrasümmchen zur Verfügung, so würde ich von der Heidelberger „Musiknische“ mit allem, was zu ihr gehört, ein Dutzend einfacher Holzmodelle anfertigen lassen und in den Vorhallen des Leipziger Gewandhauses, der Berliner „Philharmonie“, des Wiener Musikvereins-Palastes

[1]) Musiksaal des Industrie- und Kulturvereins.

Digitized by Google

und an anderen Sammelplätzen fleissiger Konzert-Abonnenten aufstellen. Wer hilft? Dem plastisch ausgeführten Objekt wohnt nun einmal eine ungleich stärkere Überzeugungskraft inne, als der bestgemeinten, durch photographische Abbildungen gestützten Beschreibung. — —

Um dem Publikum Gelegenheit zu geben, sich in die Idee der Verdeckung der Ausführenden allmählich einzugewöhnen, empfiehlt es sich, das Podium in seiner ganzen Breite mit einer — hier schon öfters empfohlenen — Dekoration von grünen, lebenden Pflanzen zu versehen, die man anfangs niedrig hält, so dass sie vielleicht, von der Fläche des Parketts aufstrebend, gerade bis über den Fuss der in der vorderen Reihe stehenden Violinpulte reicht. Bei der dritten oder vierten gleichartigen Veranstaltung lässt man sie dann mehr und mehr aufwachsen, bis sie schliesslich einen den Gesamtklang zart abklärenden „Schallschirm" von zweieinhalb bis drei Meter Höhe darstellt, den man durch ein sehr leichtes, an der Innenseite aufgespanntes olivgrünes Fahnentuch völlig undurchsichtig macht. Bei dem Arrangement einer Münchner Gedächtnisfeier für den frühverstorbenen, sympathischen Lyriker Felix vom Rath (Streichquartett und Gesang) umsäumte ich das Podium mit einer in leichten Wellenlinien geführten Borte von niedrigen Palmen und anderen Gewächsen, in die ich purpurne Eriken einstreuete. Im Hintergrunde Zypressen und Lorbeerbäume, das Bild abschliessend. Bei der Tonkünstlerversammlung in Graz (Stephaniesaal) führte ich die Dekoration am Podium so hoch hinauf, dass sie bis zur Scheitelhöhe der vorn sitzenden Geiger ging, gleichfalls mit leisen Schwebungen der Umrisse und einem schwach betonten Gipfel vor dem Kapellmeisterpult, damit die Zuhörer nicht eine nüchterne gerade Abschlusslinie vor sich hätten. Das Publikum zeigte sich mit dieser Anordnung durchaus einverstanden, ebenso die Spieler und die Dirigenten — mit alleiniger Ausnahme des Herrn Direktors Gustav Mahler, der sich nicht gern darein fand, den Zuschauern nicht in ganzer Figur gegenübertreten zu können. Die Pflanzen zogen sich dann in Abstufungen um die Seitenwände des Podiums weiter und schlossen sich, dem Schnitzwerk und den einspringenden Winkeln der die Rückwand des Saales füllenden Orgel eingepasst, zu einem buschigen Hain zusammen, so dass die an jenem Instrumente angebrachten Lampen wie Glühwürmer aus dem Dickicht lugten. Auch die dem Orchester gegenüber liegende Eingangswand und die Galerien hatte ich unter Verwendung von dunkelroten Samtteppichen, auf denen breite, flach gebundene Lorbeerkränze befestigt waren, und kleinen, wie in freier Improvisation verteilten Baumgruppen in die Dekoration einbezogen. Denn ein vor dem Orchester entwickelter, niedrigerer oder höherer Boskettstreifen nimmt sich nur dann für das Auge recht erfreulich aus, wenn er nicht als willkürlich hereingeschobene isolierte Wand erscheint, sondern gleichsam Haupt- und

Digitized by Google

Mittelstück eines den ganzen Raum verschönernden, unaufdringlich sich geltend machenden, sich der Innenarchitektur freundlich anschmiegenden Schmuckes ist.[1]) — Neuerdings hat Herr Kapellmeister Weigmann, der schon während seiner Tätigkeit am Nürnberger Stadttheater als mutiger Vorkämpfer der Konzertreform hervortrat, im „Landschaftlichen Rittersaal" zu Graz eine symphonische Aufführung geboten, bei welcher die das Orchester einschliessende grüne Hecke auf die oben angegebene Maximalhöhe gebracht, die Mitwirkenden also gänzlich verdeckt waren. Das Programm verzeichnete Beethovens A-dur Symphonie, Liszts „Prometheus" und einige, vom Dirigenten diskret und stilgerecht orchestrierte Schubertsche und Lisztsche Gesänge, die Frau Anderson vortrug. Volles künstlerisches Gelingen krönte das Unternehmen. Ein nicht unwichtiger Umstand: weder das Publikum noch die Kritik bemängelten es, dass auch die Sängerin unsichtbar blieb. Man besitzt in Graz ästhetische Kultur: man weiss, dass die Lyrik mit Gestikulation und Mienenspiel nichts zu schaffen hat; man gibt dem Theater, was des Theaters und dem Konzert, was des Konzerts ist. Wer nicht fühlt, dass Schuberts göttliches „An die Musik" einzig und allein durch edlen, ruhig dahinströmenden, gefühlsgeschwellten Gesang restlos auszuschöpfen ist, den erachte ich für unmusikalisch, der soll dem Meister überhaupt fern bleiben. In Ehren steht Schillers Wort: „Die Seele spricht nur Polyhymnia aus." Die Seele braucht keine Krücken.

Noch eines Grazer Erlebnisses hab' ich zu gedenken, das aus manchem Saulus einen Paulus machte. Wie bekannt, hat der ausgezeichnete Architekt Friedrich Hofmann den dortigen in feinprofiliertem Oval ersonnenen „kleinen Musikvereins-Saal" mit einer Anlage für versenktes Orchester versehen, in der allerdings nur gegen fünfzig Musiker unterzubringen sind. Hier wurde, bei der letztjährigen Tagung des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins", die Hauptversammlung abgehalten. Als die Geister sattsam aufeinandergeplatzt waren, ertönte mit einemmale „aus nächt'gem Grunde" beschwichtigend und versöhnend der wundersame langsame Satz des Mozartischen Klarinetten-Quintettes. Von allen Schlacken der Tonerzeugung befreit schwebten die Klänge durch den stimmungsreichen Raum. Man verlangte nach der Gegenprobe. Die Musiker stiegen an die Erdoberfläche und begannen vor aller Augen zu spielen. Welche Ernüchterung! Aus Poeten wurden sehr achtbare, sehr bürgerliche Provinz-Musikanten. Es war, als ob man einem märchenhaften Falter den Schmelz von den Flügeln abgestreift hätte. — Die schöne und lehrreiche Veranstaltung dankten wir Herrn Direktor Wickenhauser.

[1]) Man bevorzuge Pflanzen, die wenig Feuchtigkeit nötig haben, damit im Verlaufe des Konzertes bei steigender Temperatur nicht eine merkliche Verdunstung eintrete — was die Stimmung der Instrumente ungünstig beeinflussen könnte.

Digitized by Google



INNERES DER KIRCHE S. ANNUNZIATA IN FLORENZ

Digitized by Google

Digitized by Google

In Reval hat Herr Kapellmeister Schnéevoigt auf einen früher von mir gemachten Vorschlag zurückgegriffen: das Orchester hinter einem dünnen Vorhang aufzustellen, der vor eine vom Gesamtraum leicht abzutrennende, hinreichend tiefe Musiknische gespannt wird. Das Ergebnis war sehr befriedigend. Vielleicht ermutigt es den ausgezeichneten Dirigenten, den Versuch auch anderwärts zu wiederholen. Nur möcht' ich ihm nahelegen, in solchem Falle die Veranstaltung nicht mehr als „Concert mystérieux" anzukündigen. Das schmeckt nach Reklame, die Herr Schnéevoigt für seine erlesenen künstlerischen Leistungen keineswegs zu machen braucht, und die ernsthafte Reformbestrebungen verunziert.

Eine ähnliche Vorkehrung trafen die Herren Louis Glass und Georg Hoeberg für einen Kammermusik-Abend, den sie im kleinen Saal des Kopenhagener „Konzertpalais" gaben. In den Beilagen zum vorliegenden Hefte finden die Leser eine getreue Abbildung des sinnvollen Arrangements. Ich rate dazu, künftighin die abschliessende Gardine derart über dem Podium anzubringen, dass sie die rechteckige oder runde Öffnung nicht nur zu zwei Dritteln, sondern vollständig deckt, und jene Gardine nicht mit allegorischen Gestalten, sondern nur mit Blumen, Arabesken und Aehnlichem zu bemalen. Sieht der Konzertbesucher Figuren vor sich, so beginnt seine Phantasie zu arbeiten. Was stellen sie vor, wie sind sie zu enträtseln? Es bleibt also alles besser vermieden, was irgendwie nach Schildereien aussieht, wie man sie auf die früher üblichen Theatervorhänge pinselte. Sonst vermutet der Hörer, es werde sich unversehens vor ihm eine Szene entfalten. —

Wer in Kirchen oder ihrer Architektur nach dazu geeigneten Konzerträumen Messen, Motetten und Verwandtes mit und ohne Orchester oder Orgel in der Weise aufführen will, dass die Ausführenden den Hörern unsichtbar bleiben, wird aus den gleichfalls in dieses Heft aufgenommenen Reproduktionen der Chornischen von S. S. Annunziata und S. Trinità in Florenz wohl etliche Anregungen entnehmen. Von der ersteren und ihrem Verhältnis zum Hauptschiff des herrlichen Baues habe ich früher schon eingehend gesprochen. („Die Musik", Jahrg. II, Heft 1.) Die reich ornamentierten, hohen Chorschranken der „Annunziata" haben zwei schmale, durch zurückzuschlagende Gardinen ausgefüllte Türen. Die Apsis von S. Trinità wird durch zwei rechts und links vom Hochaltar gespannte tiefbraune, ungemusterte Tücher derart verdeckt, dass die rückwärts befindlichen, in satten Tönen sanft leuchtenden Glasgemälde noch über die Scheidewand hinweg wirken.[1]) — —

[1]) Im Sendschreiben des Papstes Pius X. an den Kardinal Respighi „sulla restaurazione della musica sacra" lautet der einschlägige Absatz: „Sarà pure conveniente che i cantori, mentre cantano in chiesa, vestano l'abito ecclesiastico e la cotta, e se trovansi in cantorie troppo esposte agli occhi del pubblico, siano difesi da grate."

Digitized by Google

Zum Beschluss möge es mir gestattet sein, einigen neuerdings wieder erhobenen Einwänden gegenüber etliches noch einmal in abgekürzter Form vorzubringen, das ich hier vor Jahr und Tag des Breiteren darlegte.

Man braucht keineswegs zu befürchten, dass die innere Fühlung, die unentbehrlichen seelischen Wechselströmungen zwischen Ausführenden und Entgegennehmenden sich nicht einstellen, wenn Beide sich nicht im Auge haben. Es kommt einzig und allein darauf an, dass hinter der äusserlich trennenden Schranke die rechte künstlerische Persönlichkeit waltet.

Ein nur leidlich musikalischer Hörer merkt, auch wenn er von den Zeichen, den Bewegungen, dem Gesichtsausdruck des Kapellmeisters nicht das Mindeste sieht, auch wenn er gar nicht weiss, wer dirigiert und somit durch Autosuggestion nicht beeinflusst ist — selbst dieser also merkt bei den ersten Takten der Wiedergabe einer Tondichtung, ob ein ganzer Mann am Pulte steht. Zuckte es nicht wie ein elektrischer Schlag durch unsere Glieder, so oft uns Felix Mottl im Bayreuther Festspielhause mit dem ersten Einsatz der Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer" unwiderstehlich gefangen nahm? Wurden wir nicht fortgerissen, auch ohne dass seine knappen, charakteristischen Gebärden für uns mitsprachen? Anderseits: gaben uns ebendort ein und ein andermal nicht schon die ersten Töne des Parsifal-Vorspieles volle Gewissheit darüber, dass der etwas verschlafene Herr . . . die Vorstellung leitete und leider seinen unguten Tag hatte?

Umgekehrt verspürt es der rechte Dirigent, ob er die geistige Brücke zu seinen Hörern geschlagen hat, auch wenn er nicht sieht, wie sich die innere Erregung in ihren Mienen widerspiegelt. Ohne dass er nur das leiseste „Ah" des Staunens, der beifälligen Zustimmung vernommen, hat er das Bewusstsein davon, dass sein Auditorium ganz im Banne des Kunstwerkes ist — was dann seinen Vortrag beflügelt, seine Kraft, seiner Untergebenen Können erhöht. Befragt einmal einen ernsten, vom Virtuosentum nicht angekränkelten Schauspieler. Er wird Euch sagen, dass er, in der Durchführung einer ihn anregenden oder ganz erfüllenden Aufgabe begriffen, die Zuschauer höchstens als unbestimmte, dunkle Masse, oft aber überhaupt nicht wahrnimmt — woran ihn ja meist auch das Rampenlicht verhindert. Dennoch empfindet er es, ob das Publikum mit ihm, mit seiner Auffassung des darzustellenden Charakters geht, oder ob sozusagen die Verbindungskette gerissen ist. Er wird im ersten Falle dazu angespornt, seine Leistung noch zu steigern; im zweiten spielt er seine Rolle freudlos und mit den herkömmlichen Drückern zu Ende. Auf welchem Wege ein solcher Rapport zustande kommt oder unterbrochen wird, das zu begründen bleibt der Psychologie der Zukunft aufgespart. Einstweilen mögen wir uns an die unleugbaren Tatsachen halten, und die Nutzanwendung daraus auch für Konzertaufführungen mit verdecktem Orchester ziehen.

Digitized by Google



BÜCHER

120. **Hector Berlioz: Instrumentationslehre. Ergänzt und revidiert von Richard Strauss. Teil I und II. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.**

Berlioz' Instrumentationslehre ist ein wohl nicht zu übertreffendes Meisterwerk seiner Art. Dem genialen Franzosen ist das Wunder gelungen, Herr zu werden über eine spröde Materie, die bisher der grauen theoretischen Betrachtung und Festlegung nicht standhalten wollte. Nur in der Sonnenhelle des Lebens breitete sie vor dem entzückten Hörer ihre unermesslichen Schätze und unbegreiflichen Wunder aus, um dem Wissenshungrigen und Lernbegierigen nach Verklingen des letzten Tones wieder zu entgleiten und ihn seiner Sehnsucht von neuem preis zu geben. Da zwang Berlioz mit kühnem Griff diese Sphinx, bannte sie und entschleierte ihre Geheimnisse und Rätsel. Ein zweiter Ödipus. Und mit was für einem Leben erfüllte er das Buch! Neben den gewissenhaftesten theoretischen und praktisch-doktrinären Erörterungen sind Stellen von so packender poetischer Schönheit (alle Instrumente macht er lebendig, gibt ihnen ein Herz, eine Individualität), dass es nicht übertrieben ist, dieses „Schulbuch" als ein Dichtwerk zu bezeichnen. Eine ungemein seltene Erscheinung! Deshalb ist es mit Freuden zu begrüssen, dass jetzt nach dem Freiwerden der Werke des grossen französischen Meisters die deutschen Verlagsanstalten darangehen, Neu- und Ergänzungsausgaben dieses „einzigen" Buches zu veranstalten. Mir liegt eine monumentale, würdig ausgestattete, zweibändige Ausgabe (Klavierauszugformat) von Berlioz' Instrumentationslehre ergänzt und revidiert von Richard Strauss vor, die im Verlage von C. F. Peters in Leipzig erschienen ist.

Es war eine gute Idee, den zurzeit souveränsten Herrscher im Reiche der musikalischen Technik, den wohl tiefsten Kenner der „dämonischen Mächte" des Orchesters das Instrumentationsbuch seines grossen Vorgängers ergänzen und für den Nachwuchs lebendig erhalten zu lassen. Nur muss man nicht etwa denken, dass es sich hier um Wiederbelebungsversuche handelt. Das knorrige, unverwüstliche Leben in dem Berliozschen Buch würde sich gegen derartige Versuche sträuben. Dies einsehend, hat Strauss an Berlioz' Text pietätvoll nicht das geringste geändert und sich nur darauf beschränkt, an passenden Stellen in den einzelnen Abschnitten und Kapiteln des Werkes kurze, durch eine seitlich angebrachte Linie deutlich erkennbare Zusätze einzufügen. Das Hauptverdienst Straussens um die Neuausgabe von Berlioz' Meisterwerk besteht aber ohne allen Zweifel darin, dass er den wichtigsten Teil der Instrumentationslehre: die Notenbeispiele, die erfreulicherweise dem Text beigefügt sind, in einer hier bestens angebrachten, wundervoll verschwenderischen Weise vermehrt hat. Durch diese beglückende Fülle namentlich von Beispielen aus des Bayreuther Meisters Wunderpartituren, die „den einzig nennenswerten Fortschritt in der Instrumentierungskunst seit Berlioz" bedeuten und deren Wahl, wie man sich wird denken können, in feinsinnigster Weise getroffen wurde, ist die Neuausgabe mit einem Schatz bereichert worden, der der Berlioz-Strauss'schen Instrumentationslehre vor allen ähnlichen Erscheinungen in den nächsten Dezennien den Vorrang unstreitig sichert. Damit wäre in grossen Umrissen

Digitized by Google

und mit kurzen Worten die Art und der Wert der Strauss'schen Ergänzungsarbeit festgelegt.

Greifen wir nun noch, gleichsam zur Bestätigung des hier eben in allgemeinen Umrissen Angedeuteten, mit kecker Hand in diese Fülle hinein. An Selbständigem, Neuem finden wir Artikel: über Prof. Hermann Ritters fünfsaitige „Viola alta"; über Stelzners Violotta und Cellone, über die Viola da Gamba, die Oboe d'amore, Heckel-Clarina, Heckelphon, Kontrabassklarinette, Altflöte, die Tuben, Orchester-Célesta. Ungemein feine Bemerkungen widmet Strauss der Proteusnatur des treuen, unermüdlichen Ventilhornes. Er kann sich nicht genug tun im Ausdeuten der Charaktereigenschaften dieses herrlichen Instrumentes. Und sein Hymnus auf das Horn muss notgedrungen ein Loblied auf die Meistersingerpartitur werden. „Durch die Einführung und Vervollkommnung des Ventilhornes ist entschieden in der modernen Orchestertechnik — seit Berlioz — der grösste Fortschritt erzielt worden." Die Willfährigkeit des Hornes darf aber von dem Tonsetzer nicht in gedankenloser Weise herabgewürdigt und ausgenutzt werden, indem er, ohne Rücksicht auf den speziellen Charakter des Instrumentes, dieses (natürlich in mehrfacher Besetzung) lediglich auf weite Strecken zur Harmoniefüllung benutzt. Einen hochinteressanten Fernblick hinsichtlich der Ausgestaltung der Holzbläserfamilien gibt Strauss im Anschluss an das Kapitel über das Fagott. Ungeahnte technische und klangliche Möglichkeiten dämmern vor uns auf. Doch lassen wir Strauss selbst das Wort:

„Ich hörte im Konservatorium zu Brüssel durch die Güte des Direktor Gevaert eine Kontrabass-Oboe blasen, deren Klang nicht das geringste mit den tiefen Fagott-Tönen gemein hatte. Es war der spezifische Schalmeienklang der Oboe bis in die tiefsten Tiefen hinab, und ich weiss nicht, ob wir dieses Instrument als Bass der Oboenwelt, wenn unser Ohr in Kürze erst noch feinere Klangdifferenzierungen und einen grösseren Reichtum von Klangfarben verlangen wird, nicht wieder ins Orchester einführen werden, um, statt wie bisher von jeder Klangindividualität nur ein bis zwei Vertreter, nunmehr ganze Familiengruppen vertreten zu sehen.

Welcher Reichtum an Gegensätzen zeigt sich bei einer Zusammenstellung von: 2 kl. Flöten, 4 gr. Flöten, 1 oder 2 Altflöten (Flötenfamilie); 4 Oboen, 2 Oboen d'amore, 2 engl. Hörnern, 1 Heckelphon, 1 Kontrabass-Oboe (Oboenfamilie); 1 As-Klarinette, 2 F-Klarinetten, 2 Es-Klarinetten, 4 oder 6 B-Klarinetten, 2 Bassethörnern, 1 Bassklarinette, 1 Kontrabassklarinette (Klarinettenfamilie).

Auf den Ausbau dieser Idee brachte mich zuerst ein Erlebnis im Brüsseler Konservatorium, wo mir einer der Herren Professoren die g-moll-Symphonie von Mozart, für 22 Klarinetten arrangiert, vorblasen liess, nämlich: 1 As-Klarinette; 2 Es-Klarinetten; 12 B-Klarinetten; 4 Bassethörner; 2 Bassklarinetten; 1 Kontrabassklarinette.

Der Reichtum von Klangfarben, der mir aus den verschiedensten Mischungen dieser Klarinettenfamilie entgegenstrahlte, brachte mir zum Bewusstsein, wie viel ungehobene Schätze das Orchester noch in sich birgt für den Dramatiker und Tonpoeten, der es verstünde, sie zum sinnvollen Ausdruck neuer Farbensymbole und zur Charakteristik neuer und feinerer Seelenregungen, Nervenschwingungen zu deuten."

Um einen Begriff von der Reichhaltigkeit der Notenbeispiele zu geben, möge hier nur noch kurz registriert werden, dass, um einen Pizzicato-Akkord der Berlioz'schen König Lear-Ouvertüre in seiner ganzen charaktervollen Wirkung vorzuführen, 25 Partiturtakte, dass aus der Walkürenpartitur einmal 5, dann 9, ein anderes Mal sogar 14 Partiturseiten wiedergegeben werden! — Goldene, beherzigenswerte Worte und Winke enthält auch das Vorwort. Man höre zum Schluss Strauss' Loblied auf die Polyphonie: „Und nur wahrhaft sinnvolle Polyphonie erschliesst die höchsten Klangwunder des

Digitized by Google

Orchesters. Ein Orchestersatz, in dem ungeschickt oder, sagen wir nur, gleichgültig geführte Mittel- und Unterstimmen sich befinden, wird selten einer gewissen Härte entbehren und niemals die Klangfülle ergeben, in der eine Partitur erstrahlt, bei deren Ausführung auch die zweiten Bläser, zweiten Violinen, Bratschen, Violoncelli, Bässe sich in der Belebung schön geschwungener melodischer Linien seelisch beteiligen." Möchte doch diese Mahnung zur „gleichmässigen Durchwärmung des gesamten Orchesterkörpers" bei allen schaffenden Musikern auf fruchtbaren Boden fallen.

Bernhard Schuster

121. **Carl Hagemann**: Oper und Szene, Aufsätze zur Regie des musikalischen Dramas. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1905.

Hagemanns Buch vereinigt eine Anzahl von Aufsätzen, die jeder in sich abgeschlossen, aber doch im gemeinsamen künstlerischen Grundgedanken zusammengehörig sind. Im allgemeinen, einleitenden Teil werden die Grundzüge der Opernspielleitung überhaupt erörtert; im besonderen Teil werden diese Grundsätze am lebendigen Beispiel, an den sommerlichen Festspielveranstaltungen von Bayreuth, Wiesbaden, Köln, München geprüft. Im Anhang wird die Szenenkunst der Pariser Oper und das Harzer Bergtheater besprochen. Der Grundgedanke dieser zum Teil in der „Musik" und in „Bühne und Welt" schon gedruckten Aufsätze und aller Theaterschriften Hagemanns ist der von Richard Wagner geforderte, in Bayreuth verwirklichte rein künstlerische Stil, der womöglich auch an den ständigen Bühnen durchgesetzt werden soll. Hagemann erkennt im Bayreuther Stil eine lebendige Kraft, keine Schablone und Tabulatur, er steht den Festspielen (Parsifal, Ring, Holländer, Tannhäuser) voll Begeisterung und doch im einzelnen durchaus kritisch gegenüber. Ich bin nicht mit allen Einwänden Hagemanns einverstanden, wohl aber mit seinem Standpunkt im grossen Ganzen, der auch den oft betonten Gegensatz von Alt- und Neu-Bayreuth ausschliesst. Es gilt, die Bayreuther Kunst in ihrer wahren und tiefen geistigen Bedeutung, in ihrer ganz unvergleichlichen und unnachahmlichen Anlage und Ausführung anzuerkennen. Das geschieht am eindringlichsten durch den Vergleich mit den übrigen sog. Fest-, Muster-, und Meisterspielen, die vollkommen richtig ab- und eingeschätzt werden. Wiesbadens leeren Prunk verwirft Hagemann ganz und gar. Bei den übrigen ernsteren Festspielen ist allenfalls das einzelne löblich, aber das Ganze mangelhaft; und somit sind sie im Grunde das volle Gegenteil von Bayreuth. Aus künstlerischem Geist entstammen die Münchener Mozartspiele, in denen Possarts Bühnenleitung ihren grössten Erfolg errang. In Paris beobachtet Hagemann die gänzliche Verschiedenheit der veralteten grossen Oper und der künstlerisch geleiteten komischen Oper. Das Harzer Bergtheater gehört dadurch zu den von Hagemann erörterten Festspielen, dass auch hier die dramatische Kunst unter aussergewöhnlichen Umständen geübt wird. Das Bergtheater hat aber die zahlreichen neuen und dankbaren Aufgaben, die der Bühnenkunst durch diese Verhältnisse gestellt werden, gar nicht erkannt und ausgenützt. — Hagemanns Buch erörtert also wichtige Bühnenfragen, die allseitige Teilnahme der Künstler und Zuschauer erheischen, mit Ernst und Gründlichkeit. Als höchstes Ziel schwebt ihm stets die vollkommene, stilgemässe dramatische Aufführung vor Augen, deren unerlässliche Voraussetzungen er sachkundig beurteilt. Vom Bayreuther Hügel schweift der Blick über die festlichen Vorgänge in der Bühnenwelt und prüft sie vom festen, richtigen Standpunkt aus, ob sie aus dem Geiste der Wahrheit oder des falschen Scheines stammen.

Prof. Dr. W. Golther

122. **Paul Zschorlich**: Mozart-Heuchelei. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts. Verlag: Friedrich Rothbarth, Leipzig 1906.

Vorsicht! Amok! Amok! Paul Zschorlich kommt! Furchtbar schwingt er in der

Digitized by Google

Rechten Wagners Schriften, um die zu erschlagen, die nicht rechtgläubig sind! — Rette sich wer kann! — — — — Was soll man von dieser unmöglichen Broschüre sagen? Paul Zschorlich hat nachweislich die c-moll Symphonie Beethovens mit der Eroica verwechselt (cf. N. Z. f. M. 1906 S. 152). Er fühlt sich aber dennoch als geistiger Befreier der in falschem Enthusiasmus für „Klassiker" befangenen Musikwelt. — Sachlich und stilistisch ist seine Schrift gleich kläglich. Zschorlich tut so, als ob er etwas ganz Neues sagte mit der Behauptung, dass der Begriff der Klassizität ein relativer sei, und dass in der Musik vieles schnell veralte. Es kann uns höchst gleichgültig sein, wie man in 500 Jahren über Mozart denken wird. Wer jedoch behauptet, dass Mozart heut eine abgetane Grösse sei — stellt die Tatsachen bewusst oder unbewusst auf den Kopf, und wer es fertig bringt, über Mozart und andere Geistesgrössen in dem Stile zu schreiben, der diesem Leipziger „Wunibald" geläufig ist — beweist damit nur eine wahrhaft titanische Un-Kultur. G. Münzer

MUSIKALIEN

123. **Theodor Streicher: Sechs Lieder aus des „Knaben Wunderhorn".** Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Streicher war einmal auf dem besten Wege in Mode zu kommen. Seither hat es seine Nervosität verstanden, sich fast sämtliche hervorragende Sänger, die sich für ihn interessierten, zu entfremden. Tut nichts. Man wird auf ihn zurückkommen. Ich halte Streicher nach wie vor für die bedeutendste Begabung der Gegenwart im Bereiche jener Musik, die ihren Zweck in der Verstärkung des Dichterwortes erblickt. Im rein Artistischen sind ihm viele über. An rein musikalischer Inspiration so manche. Das Persönliche seines musikalischen Ausdrucks aber macht ihn zu einem der eigenartigsten Köpfe der Moderne. Auch diese Lieder bekunden das, obzwar sie just nicht seine ersten Treffer sind. Aber gute Streicher sind es, wie immer, wenn der Komponist den Mutterboden seiner künstlerischen Triebkraft, ein Lied aus des Knaben „Wunderhorn", berührt. Wie einfach-innig ist doch gleich das erste: „Ward ein Kind"; und das Hochzeitslied von der „Traurig', prächtigen Braut" wie echt empfunden. Ein Prachtstück scheint mir auch der „Überdruss der Gelehrsamkeit" zu sein, der sich aus grüblerischer, grämlicher Stimmung zu urkräftiger deutscher Zecherfreude verwandelt. „Geht's dir wohl, so denk' an mich" hat Streicher originell als Liederspiel für 2 Stimmen und Chor behandelt und im Jagdstück das alte Genre der „Tanzballade" genial und im volkstümlichen Geiste wiederbelebt. Es bleibt dabei. Man wird auf ihn zurückkommen. Dr. Richard Batka

124. **Walter Courvoisier: Sieben Gedichte von Peter Cornelius für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Op. 8. Heft I für hohe Stimme. Heft II für tiefe Stimme.** Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Courvoisier's opus 8 gehört grösstenteils zu den durchaus erfreulichen Neuerscheinungen. Mit warmherziger Phantasie ist der reichbegabte Komponist auch bei diesen Gesängen wieder bestrebt gewesen, den tiefen Stimmungsgehalt, der gerade der köstlichen Lyrik des feinsinnigen Cornelius besonders eigen, zu erschöpfen. Überaus duftig und zart ist die Vertonung von „Ich ersehnt ein Lied" und „Wiegenlied", beide im ersten Hefte, während „Feuer vom Himmel", ein echtes Baritonlied, voll dramatischen Schwunges grosszügig dahinrauscht. In Heft 19 Jahrgang IV der „Musik" habe ich schon auf diesen talentvollen jungen Komponisten hingewiesen; ich will auch jetzt wiederum nicht versäumen, stimm- und vortragsbegabte Künstler auf diese Neuerscheinung aufmerksam zu machen.

Digitized by Google

125. **Heinrich Kaspar Schmid:** Drei Lieder für Bariton und Klavier. op. 8. — Vier Lieder und ein Duett mit Klavierbegleitung. op. 9. Verlag: Dr. Heinrich Lewy, München.

Opus 8 erscheint mir als Gesamtwerk wertvoller als des Komponisten op. 9. Wenn auch im „Lied des fahrenden Schülers" die Meistersingerweis Schmid allzusehr über die Schulter guckt, so liegt in diesem wie in den beiden anderen Gesängen doch soviel ausdrucksstarke Phantasie, dass man sich unbedingt über diese Talentprobe freuen darf. Auch op. 9 enthält vielversprechende Einzelheiten. Besonders glücklich gelungen sind „Liebesflämmchen" für hohen Sopran, „Schöne Nacht", sowie „Komm gib mir die Hand", Zwiegesang für Sopran und Tenor. Etwas mehr Ökonomie bezüglich der Anforderungen an den Stimmumfang will ich nicht versäumen, dem Komponisten zu empfehlen.

126. **Elisabeth Urtel:** Neun moderne Kinderlieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: Max Leichssenring, Hamburg.

Die Liedchen sind hübsch gemacht, aber ungleichwertig an Gehalt. Ihrem Schwierigkeitsgrade nach zu urteilen, sind es nicht Kinderlieder, sondern Lieder für Kinder. Für den Begriff „Kinderlied" fehlt den Kompositionen die leichte, fassliche Melodik, sowie die in selbstverständlicher Natürlichkeit sich gebende Harmonik und Rhythmik.

127. **Otto Vrieslander:** Lieder und Gesänge nach Gedichten von Goethe, aus „Des Knaben Wunderhorn", nach verschiedenen Dichtern und aus „Pierrot Lunaire" von Albert Giraud für eine Singstimme und Klavier. Verlag: Dr. Heinrich Lewy, München.

Vrieslander ist ein kleines, aber gutes lyrisches Talent. Vorläufig verspricht er mehr für die Zukunft. Seinem augenblicklichen tondichterischen Leistungsvermögen fehlt die gesunde musikalische Grundlage. Einige Jahre Studium des strengen Satzes mit all der grauen mathematischen Nüchternheit werden der musikalischen Phantasie dieses jungen Komponisten die konzentrierte Logik verleihen, auf deren Basis allein das bewusste Kunstwerk gedeihen kann. Mit dem vorhandenen Können war sein Eintritt in die musikalische Welt verfrüht. Seinen melodischen Phrasen haftet häufig etwas Gequältes und Kurzatmiges an; Fehler, die durch eine mangelhafte Satztechnik sich allzudeutlich breit machen und so in ihrer rhapsodischen Art eine natürliche organische Entwicklung nicht aufkommen lassen. Wenn ich trotz all der nur zu sehr berechtigten Ausstellungen an das Talent Vrieslander's glaube, so hat das seinen Grund in seinem auffallenden Sinn, eigenartige Grundstimmungen zu erfassen und festzuhalten. Wer solche Stimmungsbilder wie „Mein Bruder", „Galgenlied", „Sancta Maria", „Zugvögel", „Christkindleins Wiegenlied", „Die schweren Brombeeren" und noch einige andere, trotz aller technischen Unbehilflichkeit zustande bringen kann, von dessen Zukunft ist sicher noch gutes zu erwarten. Mit solcher Masse weltlicher und geistlicher Gesänge an die Öffentlichkeit zu treten, war ebenso unklug, wie kritiklos. Vor weiterer Herausgabe von Kompositionen möge Vrieslander seiner Phantasie in strenger Selbstzucht das Ingredienz bewussten Könnens erringen; sie ist des Schweisses emsiger Arbeit wert.

128. **Felix vom Rath:** Drei Klavierstücke op. 15. 1. Danza malinconica. 2. Devozionale. 3. Burla. Verlag: Dr. Heinrich Lewy, München.

Mit weitaus mehr Glück wie auf dem Gebiete des Liedes hat sich der jüngstverstorbene Felix vom Rath in Kompositionen für Klavier betätigt. Seine sämtlichen mir bisher bekannt gewordenen Werke dieser Art sind seinen Liedern um ein beträchtliches an Wert über. Auch das vorliegende op. 15, wenn ihm auch der Charakter absoluter Originalität mangelt, darf, seinem musikalischen Gehalt und technischen Aufbau nach, ohne Frage den besten Erzeugnissen der jüngsten Klavierliteratur zugezählt werden.

Adolf Göttmann

Digitized by Google



REVUE DER REVUEEN

ÖSTERREICHISCH-UNGARISCHE REVUE (Wien), Bd. 33, Heft 3—5. — Erich Deutsch beschreibt in hübscher anregender Weise Moriz von Schwinds „Die Hochzeit des Figaro". Interessant ist ein Brief von Schwind an Franz v. Schober, in dem er über die Eindrücke schreibt, die er bei der Aufführung der Oper empfangen hat. Es heisst da u. a.: „Wie notwendig jedes ist und wie wahr! ... Könnte man diese Darstellung fixieren, ich ging fast eher hin als nach Rom und wenn es Paris wäre ... Das eigentliche Motiv der Oper ist aber der Page." — Es war ein richtiger Instinkt, der den Künstler in dem holden Pagen Cherubin sein Spiegelbild sehen liess. — Camille Bellaigue: „Österreichs Anteil am Geist und an der Geschichte der deutschen Oper." Verfasser sieht „das vollkommenste Beispiel der Vereinigung jener Fähigkeiten, aus welchen sich der österreichische Genius zusammensetzt" in Wolfgang Amadeus Mozart.

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE (Wien) 1906, No. 6. — „Franz Schubert und die Tanzmusik seiner Zeit" von Fritz Lange. Wenn man die Schöpfungen unserer Klassiker genau verfolgt, so sieht man, dass der Tanzsaal für die meisten von ihnen eine wertvolle Fundgrube gewesen ist; „Tanzmusik" natürlich nur im künstlerischen Sinne. Das grösste und liebenswürdigste Talent in der Erfindung und Verwertung von Tanzweisen war Franz Schubert. Seine meisten Tänze wurden improvisiert; oft inspirierte ihn der Anblick eines schönen Mädchenkopfes. „Er ist der geniale Pfadfinder, der die in armseligen Formen erstarrte Tanzmusik von den drückenden Fesseln befreite, der den Weg zu einer Wiedergeburt der Tanzmusik aus dem Wesen des Volkstumes herauswies."

MUSIKALISCHE RUNDSCHAU (München) 1906, Heft 6 u. 7. — Heinrich Scherrer tritt in seinem Artikel „Gitarrespiel und musikalische Erziehung" für die Wiedereinführung der Gitarre in die Hausmusik ein. Durch ein kunstgemässes Gitarrespiel könne die musikalische Erziehung am besten gefördert werden. „Auf keinem zweiten Instrument lassen sich die Grundgesetze der Harmonielehre so anschaulich darlegen als wie auf der Gitarre." — Otto Buchner schreibt über Ermanno Wolf-Ferrari und bezeichnet ihn als eine „höchst beachtenswerte künstlerische Individualität der Gegenwart."

DAS HARMONIUM (Leipzig) 1906, No. 2—4. — Walter Lückhoff: „Moderne Hausmusik-Pädagogik." Als erste und wichtigste Aufgabe einer modernen Hausmusik-Pädagogik fordert Autor eine durchgreifende Reform der Hausmusik selbst. Durch die elementaren technischen und musikalisch-seelischen Anforderungen, wie sie das Harmonium als einzigstes Tasteninstrument mit ausdrucksvollem getragenem Ton am besten erfüllt, sei eine wirkliche Neubelebung der Hausmusik möglich, die dadurch auch „die innere Kraft erhält, sich als selbständige Gattung wieder entwickeln zu können".

DER TAG (Berlin) 8. März 1906. — „Adam Krieger, ein vergessener Meister des deutschen Liedes" von Hermann Abert. Krieger war ein Komponist und Dichter des 17. Jahrhunderts, in dem sich alle Eigenschaften eines echten Genies ver-

Digitized by Google



INNERES DER KIRCHE S. TRINITA IN FLORENZ

Digitized by Google

Digitized by Google

einigten. Die Bedeutung und der Reiz seiner Kunst beruhen nicht zum kleinsten Teil in „seiner Einheit von Singen und Sagen". Er ist der erste Meister, der dem deutschen Sololiede eine bestimmte, typische Gestaltung verlieh.

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT (Leipzig) 1906, No. 11—14. — In dem Artikel: „Intelligenz und Rhythmus in den künstlerischen Bewegungen" widmet Marie Jaëll ein besonderes Kapitel der „Ausbildung der künstlerischen Bewegungen beim Kinde". — Adolf Prümers berichtet allgemein Bekanntes aus der „Tonalen Geometrie". — Richard Sternfeld plaudert über „Hugo-Wolf-Literatur" und erörtert dabei die Fragen, welche Rücksichten bei der Herausgabe eines Briefwechsels der Herausgeber dem Briefschreiber und den in den Briefen vorkommenden Personen schulde. — „Hans Sommer" wird von Arthur Schlegel gewürdigt als Vertreter moderner Grundsätze und Wagnerscher Ideen.

WARTBURGSTIMMEN (Hildburghausen). Festschrift zum 80. Geburtstage Herzog Georgs: „Herzog Georg II. und die Meininger Kunst." Das Werden und Wirken des Herzogs als Mensch und Künstler wird in einem lebensvollen Bilde geschildert, und er wird gefeiert als Hüter des Wahren, Guten und Schönen.

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT (Leipzig) 1906, Heft 6. — Unter dem Titel: „Peter Cornelius über Richard Wagner in München" teilt Georg Münzer einige Stellen aus Briefen von Cornelius mit, die zur Kenntnis Wagners von Bedeutung sind. Diese Briefe — speziell aus den Münchner Zeiten vor und nach der Katastrophe — lassen sich mit den bisherigen Anschauungen, Wagner sei „lediglich nur ein Opfer politischer Nichtswürdigkeit und philiströser Dummheit gewesen", durchaus nicht in Einklang bringen. — Ludwig Schiedermair teilt einen neapolitanischen Brief Simon Mayrs aus dem Jahre 1813 in deutscher Übersetzung mit. — F. Niecks schreibt in einem Essay „On the History of the Oratorio".

KUNSTWART (München) 1906, Heft 13. — Richard Batka spricht „Von der Zukunft des Konzertwesens". Er wünscht eine reinliche Scheidung von absoluten Virtuosenkonzerten und reinen Musikabenden durchgeführt zu sehen, da das Virtuosentum mit der Musik als Seelenkunst nichts zu tun habe.

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED (Wien) 1906, Heft 3. — Alois Keller fordert in einem Artikel „Zithersünden" die Wiedererstrebung eines künstlerischen Zieles im Zitherspiel und die Wiedereinführung als gemütvolles Hausinstrument. — Josef Pommer bringt die Fortsetzung seines Artikels „Über das älplerische Volkslied und wie man es findet."

DEUTSCHE MONATSSCHRIFT FÜR DAS GESAMTE LEBEN DER GEGENWART (Berlin) 1906, Heft 6. — „Mozart und die Zeitmusik" von Rudolf M. Breithaupt. Unserer Zeit, die es in der Technik so weit gebracht hat, fehlt Sinn für naives Schauen — „die plastische Sinnlichkeit". Wir sind zu sehr „Denkwesen" geworden, zu wenig „Sinnenmensch" geblieben . . . „Mozart sagte sich: Gedanken instrumentieren sich von selbst. Heute ist's umgekehrt: die Instrumentation ist dazu da, die Gedanken (so man sie hat!) zu verbergen . . . Positive melodische Werte, symmetrische Formgebung, straffe Rhythmik und ein künstlerisches Mass der Kräfte (Dynamik), das macht die Kunst!"

Da die „Revue der Revueen" jetzt in der Redaktion bearbeitet wird, können nur diejenigen Zeitschriften berücksichtigt werden, die der Redaktion von den Verlegern regelmässig zugesandt werden

Digitized by Google

UMSCHAU

NEUE OPERN

Baron Friedrich Erlanger: „Tess", Text nach dem berühmten Roman von Thomas Hardy „Tess of the d'Urbervilles", betitelt sich das neueste, vieraktige Bühnenwerk des Tonsetzers.

Louis Ganne: „Hans der Flötenspieler", eine dreiaktige Oper, der die Rattenfängersage zugrunde liegt, Buch von Naucaire, ist von Direktor R. Gunsbourg für Monte Carlo angenommen worden.

Ruggiero Leoncavallo: „Das Rothemd", ein patriotisches Werk, das die Heldentaten der Garibaldianer feiern soll, lautet der Titel der allerneuesten Oper das Maëstro.

Alexander Morvarer: „Die Liebesgeige", eine lyrische Komödie, Text nach Coppée's „Geigenmacher von Cremona", erlebte im Mainzer Stadttheater ihre Uraufführung.

John Philip Sousa: „The Free Lance", eine komische Oper, Text von Harry B. Smith, wurde in New York mit gutem Erfolg aufgeführt.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Barmen: Die Oper „König Drosselbart" von Max Burkhardt ging im Stadttheater mit Erfolg in Szene.

Salzburg: Das Musikfest 1906 (14.—20. August). Die Reihenfolge der musikalischen Veranstaltungen ist folgendermassen angeordnet: 14. August: 1. Aufführung von „Don Giovanni". — 15. August, vormittags: 1. Orchesterkonzert (Dirigent Felix Mottl); abends Kammermusikkonzert im Theater. — 16. August: 2. Aufführung von „Don Giovanni". — 17. August, vormittags: 2. Orchesterkonzert. — 18. August, vormittags: Kammermusikkonzert in der Aula (Willy Burmester bringt mit seinen Quartettgenossen drei noch ganz unbekannte Divertimenti von Mozart, deren Originalmanuskript er besitzt, zu Gehör); abends: 1. Aufführung von „Figaros Hochzeit" (Dirigent Gustav Mahler). — 19. August, vormittags: Geistliches Konzert in der Aula (Dirigent J. F. Hummel). — 20. August, abends: 2. Aufführung von „Figaros Hochzeit" (Dirigent Gustav Mahler).

KONZERTE

Aachen: Vom 3. bis 5. Juni findet unter Leitung von Eberhard Schwickerath und Felix Weingartner das 83. Niederrheinische Musikfest statt. Solisten: Hermine Bosetti, Maria Philippi, Katherine Goodson, Carl Burrian, Louis de la Cruz-Fröhlich, Henri Marteau. — Programm: Erster Tag. Joh. Seb. Bach: 1. Suite, C-dur, für Streichorchester, Oboen und Fagott; 2. Die hohe Messe, h-moll. — Zweiter Tag. 1. R. Schumann (gest. 1856 in Bonn), Ouvertüre zu Manfred; 2. Joh. Brahms, Rhapsodie aus Goethes „Harzreise" für Alt-Solo, Männerchor und Orchester; 3. Joh. Brahms, Konzert für Violine mit Orchester; 4. F. Liszt, 13. Psalm,

Digitized by Google

für Tenor-Solo, gemischten Chor und Orchester; 5. F. Liszt, Faust-Symphonie, für grosses Orchester, Tenor-Solo und Männerchor. — Dritter Tag. 1. H. Berlioz, Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini"; 2. Gesang-Solo; 3. L. van Beethoven, Klavierkonzert, Es-dur; 4. a) F. Weingartner, Lieder für Tenor, b) Zwei Gesänge für achtstimmigen Chor mit Orchester; 5. L. van Beethoven, Ouvertüre zu „Leonore" No. 3; 6. Violin-Solo; 7. Gesang-Solo; 8. R. Wagner, Vorspiel zu „Die Meistersinger".

Berlin: Die Singakademie hat bereits ihren Arbeitsplan für die Saison 1906/7 bekannt gegeben. Neben den in jeder Saison erscheinenden Bachschen Werken (Weihnachtsoratorium, der Matthäus-Passion und der Johannes-Passion) wird sie eine Reihe interessanter Neueinstudierungen, zum Teil Erstaufführungen, bringen. Anlässlich des Händel-Festes führt sie am 27. Oktober Händels „Belsazar" auf, den sie am 2. November als erstes Abonnementskonzert wiederholt. Für den 25. November, einem ausschliesslich Brahms gewidmeten Abend, ist neben dem deutschen Requiem und dem Gesang der Parzen das „Schicksalslied" und die „Rhapsodie" zum ersten Male angesetzt. Der 15. April bringt die Erstaufführung einiger Bachscher Kantaten und den dritten Teil von Robert Schumanns „Faust".

Chemnitz: Paul Gerhardt, Organist zu St. Marien in Zwickau i. S., veranstaltete in der Paulikirche ein historisches Orgelkonzert mit Werken folgender Meister: Banchieri, Frescobaldi, Zipoli, Sweelinck, Dandrieu, Froberger, Kerll, Muffat, Pachelbel, Scheidt, Buxtehude, Bach.

Nancy: Im 9. und 10. Abonnementskonzert kamen unter Ropartz' Leitung u. a. zur Aufführung: Fauré: Requiem; Leonoren-Ouvertüre No. 3; Debussy: L'après-midi d'un Faune; Fidelio-Ouvertüre; Schubert: Symphonie C-dur; d'Indy: Sange fleurie; Schumann: Faust-Szenen.

Nantes: Die „Gesellschaft für historische Konzerte" unter de Lacerda brachte in ihrem zweiten Konzert u. a. Werke von Lully, Lalande, Händel, Rameau, Leclair, Gluck, Couperin, Scarlatti und J. Ch. Bach zur Aufführung.

Osnabrück: Der Musikverein (Leitung Robert Wiemann) brachte in der vergangenen Saison u. a. zur Aufführung: Nicodé: „Märchen" und „Auf dem Lande" für Streichorchester; Tschaikowsky: Symphonie pathétique; S. Bach: Kantaten „Jesu, der du meine Seele" und „Schlage doch, gewünschte Stunde"; Liszt: Graner Messe; Hans Pfitzner: Vorspiel zum zweiten Akt von „Das Fest auf Solhaug"; R. Strauss: Don Juan; Händel: Concerto grosso No. 2 F-dur (eingerichtet von H. Kretzschmar); J. B. Lully: zwei a cappella-Chöre; Mozart: Serenade c-moll für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte. Am 5. und 6. April d. J. veranstaltete der Musikverein unter Mitwirkung des Lehrergesangvereins ein Musikfest, das unter Leitung von Rob. Wiemann u. a. Brahms' Deutsches Requiem und unter Leitung des Komponisten als Novitäten Max Schillings' symphonische Phantasie „Seemorgen", Melodram „Das Hexenlied" und Chorwerk „Dem Verklärten" brachte. Der „Frauenchor 1901" brachte an Novitäten Mendelssohns Motette für Frauenchor, Soli und Orgel, Draesekes 23. Psalm und Brahms' 13. Psalm, der Osnabrücker Lehrergesangverein u. a. Brahms' „Harzreise im Winter" und Griegs Landerkennung. Auch diese beiden Vereine werden von Rob. Wiemann geleitet.

Rouen: Am 7. April gab Edouard Colonne-Paris mit seinem Orchester ein

Digitized by Google

grosses Konzert mit ausschliesslich französischen Werken, das ausserordentlichen Erfolg hatte.

Spartanburg (U. S. A.): Das zwölfte jährliche Musikfest der Südatlantischen Staaten fand am 25. April statt. Das New Yorker Symphonie-Orchester unter Walter Damroschs Leitung war einer der Hauptfaktoren des Festes.

Syracuse (U. S. A.): Ende April fand ein dreitägiges Musikfest statt unter Leitung von Emil Mollenhauer. Es wurden u. a. Bizet's „Carmen" und Verdi's „Requiem" aufgeführt.

TAGESCHRONIK

Theater und Musik im Etat der deutschen Grosstädte. — Die durchgeführte Erhebung über diese Frage erstreckt sich auf sämtliche deutschen Städte, die nach den Ergebnissen der Volkszählung vom 1. Dezember 1900 mehr als 80000 Einwohner besassen. Die Sollaufwendungen dieser 44 deutschen Grosstädte für Theater, Orchester und sonstige musikalische Zwecke im Rechnungsjahr 1903 sind mittels der städtischen Haushaltspläne und der auf diesseitige Anfragen von den Gemeinden bezw. ihren statistischen Ämtern dazu gegebenen Erläuterungen festgestellt worden. Dabei wurden Aufwendungen für musikalische Lehrzwecke nicht berücksichtigt. Bei diesen Erhebungen tritt die weiten Kreisen nicht unbekannte Tatsache in Erscheinung, dass die Residenzstädte, Berlin an der Spitze, für Zwecke des Theaters und der Musik gar keine Aufwendungen machen. Das Vorhandensein von gut besuchten Privattheatern in diesen Städten lässt darauf schliessen, dass die königl. usw. Theater das Kunstbedürfnis der Bevölkerung nach dieser Richtung hin keineswegs genügend befriedigen. Mit Rücksicht hierauf und auf die teilweise ganz erheblichen Aufwendungen, die minder bevölkerte und weniger wohlhabende Städte für Theater und musikalische Zwecke leisten, wäre daher zu wünschen, dass auch die Residenzstädte diesem Bedürfnisse der Bevölkerung Rechnung trügen, indem sie entweder eigene Theater errichteten oder geeignete Privatunternehmungen dieser Art unterstützten, in denen auch den minder Bemittelten Gelegenheit geboten würde, ohne zu grossen Aufwand die dramatischen und musikalischen Meisterwerke in guter Aufführung kennen zu lernen. Eine rühmliche Ausnahme macht, wenn man von der geringfügigen Leistung der Stadt Karlsruhe absieht, bei den Residenzstädten nur Wiesbaden. Obwohl sich auch diese Gemeinde des Besitzes eines königl. Theaters erfreut, hat sie für Theaterzwecke im Jahre 1903 Nettokosten in Höhe von 239316 Mk. veranschlagt, das waren 2,78 Mk. auf 1 Einwohner, eine Leistung, der von sämtlichen berücksichtigten Städten nur Mannheim mit 2,46 Mk. einen Kopfbetrag von annähernd gleicher Höhe an die Seite stellen konnte, während die wirkliche Soll-Ausgabe dieser Stadt für Theater sogar 347796 Mk. betrug. Absolut übertraf die Leistung dieser beiden Städte noch Frankfurt a. M. mit 473405 Mk., und auch Köln wendete über 200000 Mk. für Theater auf. Ordentliche Soll-Aufwendungen für Orchester und sonstige musikalische Zwecke fehlten bei 14 Städten gänzlich, und sie machten auch bei München, Frankfurt a. M., Stuttgart und Karlsruhe nur 1 Pfg. auf den Kopf der Bevölkerung, bei Halle a. S. noch weniger aus. Leistungen, die 10 Pfg. auf 1 Einwohner überstiegen, zeigten nur 13 Städte. Strassburg i. E. und Mannheim zeigten auch absolut die höchsten Beträge mit 89000 bezw. 123874 Mk. Die ordentlichen Gesamtaufwendungen für Theater, Orchester und sonstige musikalische Zwecke waren mit 471670 Mk. oder 3,34 Mk. auf 1 Einwohner bei Mannheim am höchsten. Es folgten mit 1 Mk. übersteigenden Kopfbeträgen Wies-

Digitized by Google

baden (2,78), Mainz (1,68), Frankfurt a. M. (1,65) und Strassburg i. E. (1,24 Mk.). In Augsburg, Düsseldorf, Köln, Aachen, Lübeck und Halle a. S. betrugen die Ausgaben mehr als 50 Pfg. auf 1 Einwohner, bei den übrigen Städten weniger. Aufwendungen für Theater und musikalische Zwecke fehlten gänzlich bei Berlin und seinen drei grossen Nachbarstädten Charlottenburg, Schöneberg und Rixdorf, sodann bei Hannover, Braunschweig und Kassel.

Das Volkslied in Österreich. Wie wir seinerzeit meldeten, wird im Unterrichtsministerium eine Publikation „Das Volkslied in Österreich" vorbereitet. Seitens des leitenden Ausschusses dieser Unternehmung wurde die Kreierung von Arbeitsausschüssen zur Herausgabe der Lieder je eines Volksstammes oder Territoriums beschlossen. Die Bestellung dieser Ausschüsse durch den Leiter des Kultus- und Unterrichtsministeriums ist soeben erfolgt, genau am hundertsten Geburtstage der ersten Sammelausgabe des deutschen Volksliedes. Zu den Mitgliedern des Arbeitsausschusses für das deutsche Volkslied in Böhmen wurden die nachstehenden Persönlichkeiten bestellt: der k. und k. Professor der deutschen Universität in Prag Adolf Hauffen, der zugleich mit der Leitung der Arbeiten und mit dem Vorsitz im Ausschuss betraut wurde, ferner der ord. Professor derselben Universität in Prag Dr. Heinrich Rietsch, der Professor am k. k. deutschen Staatsgymnasium in Smichow Dr. Johann Tschinkel, der Professor an der zweiten deutschen Staatsrealschule in Prag Dr. Johann Weyde und der Beamte des deutschen Landeskulturrates in Prag Anton Kahler. Ausserdem gehört diesem Ausschusse als Vertreter des k. k. Statthalters der k. k. Statthalterei-Sekretär Rudolf Freih. von Prochazka als Mitglied an.

Wie wir dem Bericht des Ausschusses über das II. Geschäftsjahr 1905 der Musikalien-Freibibliothek in Frankfurt a. M. entnehmen, hat sich der Bestand von 800 Bänden am 1. Dezember 1904 auf über 1700 Bände zu Ende 1905 vermehrt. Das ganze Ausleihegeschäft wurde von der Freibibliothek und Lesehalle kostenlos weitergeführt. So war es möglich, täglich 8 Stunden die Musikalien dem Publikum zugänglich zu machen.

Ein neues Opern- und Operetten-Theater in Berlin. — Ein Finanzkonsortium hat das Belle-Alliance-Theater auf eine Reihe von Jahren gepachtet. Es soll anfangs September d. J. als Opern- und Operettenbühne unter dem Namen „Lortzing-Theater" unter der Direktion des k. u. k. Hofopernsängers Max Garrison eröffnet werden.

In Wien soll Richard Wagner ein Denkmal nach dem Entwurfe des bekannten Wiener Bildhauers Prof. Anton Grath errichtet werden. Zu diesem Zweck wendet sich ein Ausschuss an die deutsche kunstfreundliche Öffentlichkeit mit der Bitte um zahlreiche Zuwendungen von Geldspenden. Einzel- und Sammelgaben sind an die Kasseverwaltung H. Keil in Wien-Atzgersdorf, mit dem Vermerke: „Für das Wagnerdenkmal" versehen, erbeten.

Am 29. April wurde im Stifte St. Paul in Kärnten, wo Hugo Wolf als Gymnasiast studierte, ein schönes Denkmal für den Tonkünstler enthüllt. Der feierlichen Handlung folgte ein festliches Konzert unter der Leitung des P. Otmar Müller. Es gelangten zur Aufführung die italienische Serenade, die Vaterlandshymne sowie Orchesterlieder. Als Solistin wurde die Hofopernsängerin v. Mildenburg gewonnen. Das Denkmal befindet sich im Konvikt des Stiftes. Das Porträtrelief Hugo Wolfs ist von dem Wiener Bildhauer Seiffert ausgeführt worden.

Die Philharmonische Musikvereinigung in Moskau ist infolge der politischen Verhältnisse aufgelöst worden. Chessin, der Direktor der Musikschule,

Digitized by Google

hatte die Zöglinge, die arretiert werden sollten, gegen politische Verfolgungen geschützt und wurde daraufhin von seinem Amte abgesetzt. In einem Konzert unter seiner Leitung, das bald darauf stattfand, wurden ihm von seinen Zöglingen öffentlich Ehrenbezeugungen und Blumenspenden dargebracht. Am nächsten Tage erfolgte die Auflösung der Philharmonie, mit der Entlassung des ganzen Lehrerpersonals und der Zöglinge. Die Stiftung hat beinahe 30 Jahre bestanden und viel zum Aufblühen des Musikwesens im Lande beigetragen.

Das „Wiesbadener Konservatorium für Musik" (Direktion: A. Michaelis) stiftete aus Anlass der Wiederkehr des 150. Geburtstages Mozarts einen Mozart-Preis für die Schüler des Konservatoriums, der alljährlich in der Höhe von je 300, 200 und 100 Mark an die drei besten Leistungen vergeben werden soll.

Mit einem Kapital von 100 000 Mk. ist von dem Geh. Kommerzienrat Emil vom Rath in Köln eine zur Unterstützung von Musikern bestimmte Felix vom Rath-Stiftung in München begründet worden.

Der Stadtrat und Stadtälteste Julius Voigtel in Magdeburg hat anlässlich seines 70. Geburtstages 50 000 Mk. zur Unterstützung der Mitglieder des dortigen städtischen Orchesters gestiftet.

Nach letzten Nachrichten aus Amerika hat das geistige und körperliche Befinden Edward Mac Dowell's in den letzten Wochen erfreulicherweise eine solch auffallende Besserung erfahren, dass seine Ärzte und die Familie die Hoffnung auf eine vollständige Wiederherstellung seiner Gesundheit nicht aufgegeben haben.

Karl Bömly, der bisherige provisorische Direktor des Herzoglichen Hoftheaters zu Dessau wurde laut Dekret vom 15. April d. J. auf Lebenszeit fest angestellt.

Zum Direktor des Konservatoriums in Helsingfors wurde an Stelle des kürzlich verstorbenen Martin Wegelius der zurzeit als Kapellmeister an der Stockholmer Oper wirkende Tonsetzer Armas Järnefelt gewählt.

Kammersänger Theodor Bertram von der Komischen Oper in Berlin ist vom 1. September ab als ständiger Gast auf ein Jahr an das Opernhaus in Frankfurt a. M. verpflichtet worden.

Kammersängerin Edith Walker, früher an der Wiener Hofoper, jetzt Mitglied der Metropolitan-Oper in New-York wurde für das Kgl. Opernhaus in Berlin engagiert.

Musikdirektor Paul Lange in Konstantinopel ist vom Sultan zum Musiklehrer der türkischen Marine ernannt worden.

Hofmusikdirektor F. Manns in Oldenburg erhielt vom Grossherzog die goldene Medaille für Verdienste um die Kunst.

Kammersänger Carl Burrian und Hoftheaterkostümmaler Leon Fanto in Dresden wurde das Ritterkreuz des Franz-Joseph-Ordens verliehen.

Paul Lincke erhielt vom König von Spanien den Militär-Verdienstorden I. Klasse.

Der Erbprinz von Reuss-Gera verlieh Marie Wittich-Dresden und Paul Knüpfer-Berlin die goldene Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft.

TOTENSCHAU

Der Orgelvirtuose Prof. Josef Vockner, der Nachfolger Bruckners am Wiener Konservatorium, † am 11. April, 65 Jahre alt.

Ludwig Rein, Prof. am königl. Konservatorium zu Stuttgart, † daselbst am 12. April.

Digitized by Google

Am 17. April † zu Prag die einst bekannte und beliebte dramatische Sängerin Karla Huttary. Sie kam 1866 von der Berliner Hofoper an das Prager Deutsche Landestheater und wurde hier, als Nachfolgerin Pauline Lucca's, die kurz zuvor nach Berlin gegangen war, sehr bald der Liebling des Publikums.

In Persiceto bei Bologna † Prof. Enrico Barbi, Ehrenmitglied der „Academia di S. Cecilia" in Rom, ein ausgezeichneter Violinspieler und Lehrer. Er war der Vater der Sängerin Alice Barbi.

Am 21. April † in Wien die Komponistin Ernestine Baronin Buttlar-Bauduin van Eys.

Am 22. April † in Charlottenburg der Kammersänger Alfred Oberländer, im Alter von 49 Jahren. Oberländer war ein bedeutender Tenorist, der zuletzt am Hoftheater in Karlsruhe gewirkt hat, in den letzten zehn Jahren aber hauptsächlich als Gast auch in ausserdeutschen Ländern mit Erfolg tätig war. Oberländer, am 26. Dezember 1857 in Nachod in Böhmen als Sohn eines Kaufmanns geboren, war ursprünglich technischer Beamter der Österreichischen Nordwestbahn und hierauf bei der Kronprinz Rudolf-Bahn. Als Mitglied des Eisenbahn-Gesangvereins lenkte er die Aufmerksamkeit von Musikern auf sich, und insbesondere munterte ihn Marie Wilt auf, sich ausbilden zu lassen. Er studierte in Wien bei Prof. Gänsbacher und debütierte 1881 in Linz.

Am 24. April † im Alter von 55 Jahren Julius Gräfen, der Dirigent der Bühnenmusik im Königl. Opernhause in Berlin. Er gehörte länger als 35 Jahre dem Königl. Institute an. In seinem 20. Lebensjahre begann er an der Berliner Oper als Chorsänger seine Laufbahn, bis er, nachdem der damalige Chordirektor Heinrich Kahl zum Kapellmeister des Königl. Orchesters berufen wurde, dessen Stelle als Direktor des Königl. Opernchors übernahm. Ausserdem bewährte er sich hervorragend als Lehrer am Sternschen Konservatorium für das Opernfach, an dem er vor mehreren Jahren sein 25jähriges Jubiläum feierte.

In Brügge † im Alter von 55 Jahren der Prof. des Orgelspiels Louis Maes.

Der Gesangslehrer am Pariser Konservatorium Victor Alexandre Joseph Warot † 62 Jahre alt Anfang April in Paris.

† in Potsdam im 70. Lebensjahre Kapellmeister Alfred Sammann, der 26 Jahre lang dort die Kapelle des Königl. Schauspielhauses geleitet hat.

In Meran † im 52. Jahre der Direktor des Bremer Stadt-Theaters Hofrat Friedrich Erdmann-Jesnitzer. Nach mehreren Engagements als Charakterspieler wurde ihm 1887 die Direktion des Lübecker Stadttheaters übertragen, die er zehn Jahre hindurch bekleidete, bis er 1897 an die Spitze des Stadttheaters in Bremen berufen wurde.

Im 80. Lebensjahre † in Berlin Kammersänger Prof. Benno Stolzenberg. 1827 in Königsberg i. Pr. als Sohn eines Kantors geboren, studierte er in Berlin bei Eduard Mantius und Heinrich Dorn. 1852 trat er in seiner Vaterstadt als Graf Almaviva erfolgreich auf. In kurzer Zeit entwickelte sich der junge Künstler zu einem lyrischen und Spieltenor von Bedeutung. Bis zum Jahre 1879 gehörte er verschiedenen Bühnen, u. a. den Hoftheatern in Braunschweig und Karlsruhe an. Vom Jahre 1879—82 war er Direktor des Stadttheaters in Danzig. Schon während seiner Bühnentätigkeit war er verschiedentlich erfolgreich als Gesanglehrer tätig. Nachdem er mehrere Jahre am Konservatorium in Köln tätig gewesen war, siedelte er nach Berlin über, wo er neben dem privaten Einzelunterricht, den er erteilte, Lehrer an verschiedenen Konservatorien war.

Digitized by Google

KRITIK

OPER

BERLIN: Komische Oper: „Die schwarze Nina." — Herr Gregor scheint den Ehrgeiz zu haben, die glänzenden Vorzüge seiner Regie- und Inszenierungskunst dadurch zu beweisen, dass er sie hin und wieder an miserabeln Stücken erprobt. Über den Text und die Musik der jetzt von ihm herausgebrachten „Volksoper" mit ernsthaftem Gesicht zu sprechen, ist keine ganz leichte Aufgabe. Alfred Kaiser, der Dichterkomponist, wollte so etwas wie eine veristische Oper schreiben. Als Milieu wählte er das Leben der Fabrikarbeiter. Eine Arbeiterversammlung, die den Ausstand berät, als veritables Finale, das Verhör eines Streikbrechers als Solo mit Chor — stärkeren Leuten als Herrn Kaiser dürfte es schwer fallen, solche Unmöglichkeiten glaubhaft zu machen. Herr Kaiser verdirbt dazu, was noch irgend zu verderben ist. Die schwarze Nina, eine galante Schöne, die meist pluralisch liebt, ist die treibende Kraft der Handlung. Sie entfacht mit ihren schönen Augen den ganzen Streik, sie hat unbedingte Gewalt über die Arbeiter, jung und alt, selbst als deren Frauen und Kinder nahe dem Hungertod sind. Hält Herr Kaiser, und hält Herr Gregor die Berliner für so unglaublich naiv, dass sie sich den Verismus einer solchen Handlung bieten lassen? Aber bei der Erstaufführung ist das Wagnis in der Tat gelungen. Woran lag's? Nun, an der Musik wahrhaftig nicht. Dass diese bei Wagner und Paul Lincke, Meyerbeer und Leoncavallo zusammengebettelte Musik überhaupt nicht diskussionsfähig ist, darüber sind alle Leute von Urteil einig. Bleibt nur eine Erklärung für den Anfangserfolg (der sich freilich nicht wird halten lassen): Herrn Gregors prächtige Inszenierung. Das Jahrmarktsfest, die Versammlung im Wirtshaus, und vor allen Dingen der Winkel im Arbeiterviertel im letzten Akt, das waren Bilder, die Leben hatten, und an die man gern zurückdenkt. Schade, schade, dass die Erinnerungen in Verbindung stehen mit Herrn Kaisers schwarzer Nina. In Monaco hat man jüngst, um die teure Ausstattung einer durchgefallenen Oper zu retten, zu den alten Kulissen einen neuen Text und eine neue Musik schreiben lassen. Wie wär's, Herr Gregor? — Egisto Tango leitete den musikalischen Teil sicher und temperamentvoll. Die Sänger und Sängerinnen machten ihre Sache gut, ohne gerade Hervorragendes zu leisten. Willy Pastor

FRANKFURT a. M.: Der Ostersonntag brachte uns als Neuheit Ch. M. Widor's „Fischer von Saint-Jean", die letzte Weihnachten ein Ereignis in der Pariser Komischen Oper bildeten, bisher aber noch keinen Eingang in Deutschland gefunden hatten. Der Komponist wohnte der deutschen Erstaufführung bei und erfuhr mit seinem Werke eine sehr freundliche Aufnahme. Bei der zweiten Vorstellung, die für sich allein zu sprechen hatte, klang der Beifall wohl schon um eine Nuance matter, und das gibt Grund zur Besorgnis rasch dahinschwindender Anziehungskraft bei einer Arbeit, die auf ein nicht gewöhnliches Mass musikschöpferischen Vermögens schliessen lässt. Auch die in die Augen fallende Simplizität der Handlung kann uns recht sein, sintemalen wir sehr stark auf die Wagnersche Theorie schwören, dass gerade das äusserlich schlichte „Reinmenschliche" das bekömmlichste für das Wesen des musikalischen Dramas ist. Aber allerdings will dieses Reinmenschliche vor allen Dingen nach den Gesetzen der dramatischen Wirksamkeit entwickelt, konzentriert und gesteigert sein, und nach diesen Richtungen hin weisen die „Fischer von Saint-Jean", deren zweiter Titel „Szenen aus dem

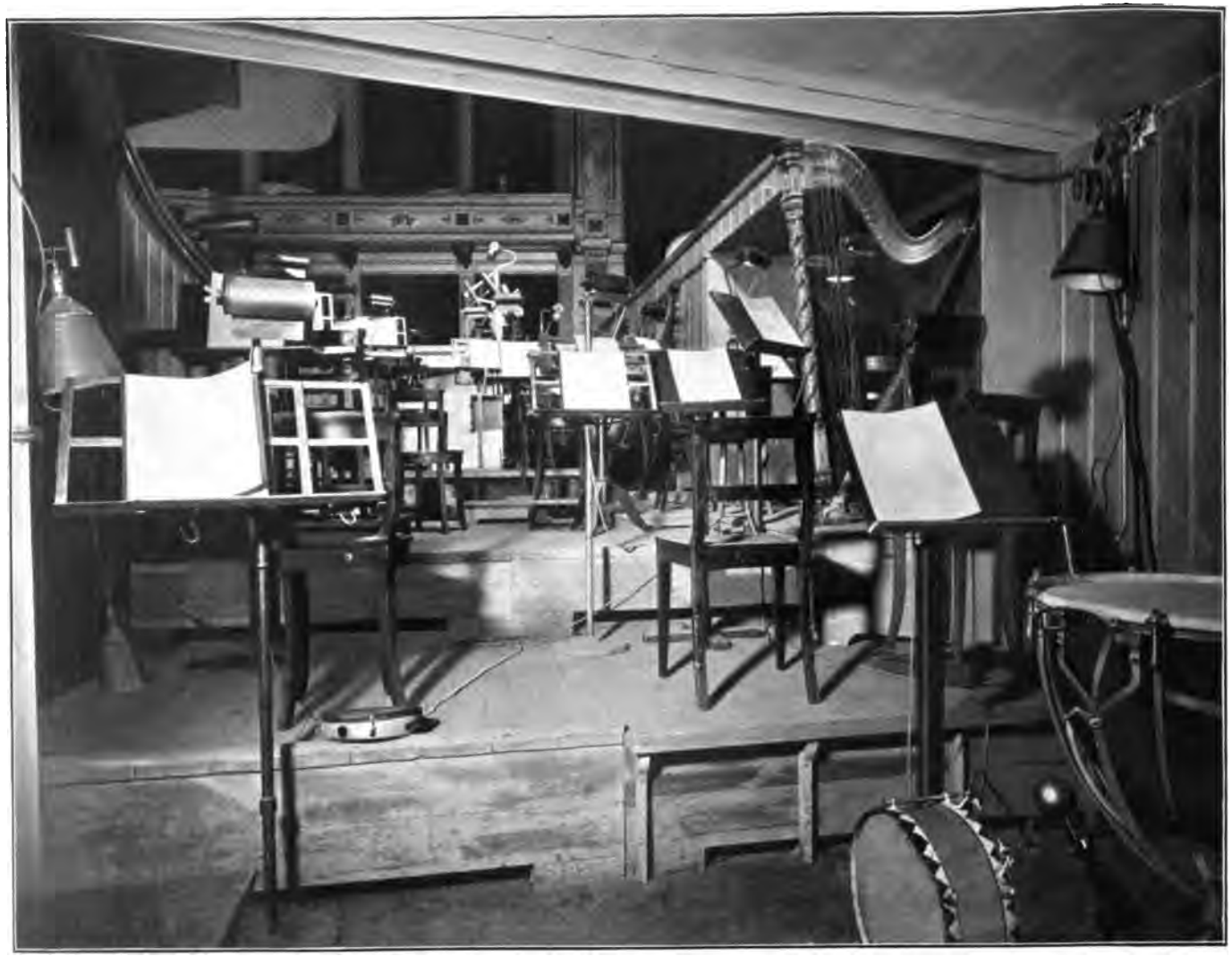
Digitized by Google



KLEINER SAAL DES KONZERTPALAIS IN KOPENHAGEN

Digitized by Google

Digitized by Google



Hofphotograph A. Hartmann, Dessau, phot.

DIE STAFFELFÖRMIGE ANORDNUNG DER ORCHESTER-PODIEN IM DESSAUER HOFTHEATER-ORCHESTER

Digitized by Google

Digitized by Google

Leben an der See" wie eine leise Entschuldigung klingt, grosse, grosse Schwächen auf. Was hilft da die Entschuldigung bei einem Werke, das nun einmal die Wirkung auf dem Theater anstrebt? Es bleibt eine Molluske, vielbeweglich und in reichen Farben spielend, aber dabei doch ohne recht körperliche, packende Gliederung und oft in lyrische Breiten zerfliessend. Wir beklagen diesen Mangel des Cainschen, von Otto Neitzel ins Deutsche übertragenen Librettos aufrichtig, denn Widor's musikalische Fähigkeiten gehen, wie schon angedeutet, über die Durchschnittstugenden der komponierenden Kapellmeister, Musikpädagogen und -theoretiker entschieden hinaus. Er weiss rein musikalisch sehr wohl den Ausdruck zu konzentrieren und eine Inspiration voll und schön ausklingen zu lassen, wozu ihm auch seine Instrumentationskunst viel mithilft, und das viele was er von Richard Wagner gelernt, hat ihn nicht, wie so viele Wagner-Epigonen, zu einem rücksichtslosen Überfluten des Orchesters über die Stimmen seiner Sänger verleitet. Dieses Orchester bildet in dem blühenden Rezitativstil keine in üppiger Gleichmässigkeit wuchernde Pflanze; es reduziert seinen Ausdruck zuweilen bis aufs geringste Mass und wechselt anmutig und sinngemäss in der Gruppierung der Instrumente. Aber diese Vorzüge gehen für den Gesamteffekt verloren, wenn der Tonschöpfer, wie hier, vom Dichter wiederholt zu einer und derselben Leistung provoziert wird, wie schon in den Liebesduetten, die mit geringen Unterschieden stets die nämliche dramatische Situation heraufbeschwören. Der Wiedergabe, die H. Reichenberger dirigierte und in deren stark mitsprechenden Massenszenen Ch. Krähmers Regie alles mögliche aufgeboten hatte, lässt sich fast nichts als Gutes nachsagen. Das Liebespaar wurde durch Gentner und Frau Hensel-Schweitzer gut verkörpert; der letzteren machte nur ein paarmal die Höhe und die sonstige unbequeme Notierung der Rolle etwas zu schaffen. M. Breitenfeld verhalf in seiner kraftvollen, kernigen Art dem harten Vater zur vollen Wirkung und auch Frl. Weber und Herr Schneider halfen dankenswert mit. Auf reine und präzise Wiedergabe der Chöre war wiederum grosse Mühe verwendet.

Hans Pfeilschmidt

PARIS: Die Grosse Oper hat nach mehrjähriger Pause Wagners Meistersinger in der alten Besetzung mit Delmas-Sachs, Alvarez-Stolzing und Bréval-Eva wieder aufgenommen. Die Komische Oper hat versucht, Massenet's Oratorium „Marie-Madeleine" als Oper aufzuführen, aber in Aino Ackté zwar eine tüchtige Sängerin, aber nicht sehr befriedigende Darstellerin für die Hauptrolle gefunden. Ein neues Werk wurde aber ausserhalb der beiden grossen Opernbühnen im Nouveau-Théâtre unter merkwürdigen Ausnahmebedingungen gegeben. Es ist der aus zwei lang gedehnten Akten bestehende „Clown" von Isaac de Camondo nach einem Textbuche des ehemaligen berühmten Tenors und nunmehrigen Mitdirektors der Grossen Oper Victor Capoul. Camondo ist ein mehrfacher Millionär, der sich auf seine alten Tage mit wahrer Wut aufs Komponieren geworfen hat und keine Mittel scheut, um seine Werke zu Gehör zu bringen. Für die vier Vorstellungen seines Clown hat er das Orchester und die ersten Solisten der grossen Oper gemietet. Man sagt, der ganze Spass komme ihn auf 250000 Franken zu stehen. Was nun das Werk selbst betrifft, so ist schon das Textbuch sehr schwach. Der dumme August des Zirkus einer Pariser Vorstadt führt aus Eifersucht den Tod des Clown herbei. Die leichtsinnige Seiltänzerin, die an dem Unheil schuld ist, entflieht mit einem Dritten, hinterlässt aber ihr Kostüm, das nun eine sentimentale Halbweltlerin anzieht, um den Sterbenden in seiner letzten Stunde in der Gestalt der Ungetreuen zu trösten. Daneben erneuern der Zirkusbesitzer und seine Gattin das Duett von Papageno und Papagena. Das ist alles. Je einfacher und roher das Textbuch, um so verschrobener und unnatürlicher ist die Musik. Von einer Schule kann man bei diesem fabelhaften Durcheinander nicht reden. Camondo ist ganz der

Digitized by Google

„Narr auf eigene Hand", von dem Goethe spricht. Die Damen Farrar, Mérentié und Margyl und die Herren Rousselière, Renaud und Delmas kämpften mit Mut gegen das brodelnde Orchester. Nur Renaud fand als rachsüchtiger August einige Gelegenheit, dramatisches Gestaltungsvermögen zu entwickeln. Felix Vogt.

WIEN: Zieht man die Summe dessen, was die nunmehr ihrem Ende sich nähernde Saison uns auf dem Gebiete der Oper bot, so gelangt man zur Überzeugung, dass sie trotz der verschwindend-geringen Anzahl von Novitäten, die sie, im Vergleich zu ihren Vorgängerinnen, brachte, in den Annalen des Wiener Opernlebens als eine der ergiebigsten wird verzeichnet werden dürfen. Das klingt wohl paradox, entspricht jedoch den Tatsachen. Denn es kann für jeden Einsichtigen keinem Zweifel unterliegen, dass der anlässlich der 150. Wiederkehr von Mozarts Geburtstage im Hofoperntheater veranstaltete Zyklus von Neuinszenierungen eine dauernde Bereicherung unseres Repertoires um wahre Musterwiedergaben kostbarster Juwelen der Opernliteratur bedeutet und den Entfall einiger modernen Novitäten voll aufwiegt. Trug nun auch jede einzelne dieser im Herbste des vergangenen Jahres mit „Cosi fan tutte" und „Don Giovanni" begonnenen und nunmehr mit der „Entführung" und „Hochzeit des Figaro" beendeten Neueinrichtungen das Gepräge der Vollendung, so darf die Neuinszenierung des letztgenannten Werkes als die gelungenste und gewissermassen als das Paradigma der Mahlerschen Inszenierungsart bezeichnet werden. Hier hat nämlich die allen diesen Aufführungen zugrunde liegende, leitende Idee Mahlers: das Unvergängliche in den genannten Schöpfungen Mozarts durch eine unserem modernen Empfinden nach Möglichkeit Rechnung tragende Wiedergabe zu eindringlichster Wirkung gelangen zu lassen, ihre sublimste Auslösung gefunden. Ohne dem Genius Mozarts Gewalt anzutun, gibt Mahler diesem köstlichen musikalischen Lustspiele jene unseren heutigen musikalisch-dramatischen Begriffen entgegenkommende Gestalt, vermöge welcher die in der ursprünglichen, infolge der nur lose zusammenhängenden Szenen unklar sich abwickelnde Handlung in einer sozusagen kontinuierlich gewordenen Form vor sich zu gehen und als ein abgerundetes, einheitliches Ganzes unausgesetzt zu fesseln vermag. Und zwar wird diese so vorteilhafte Umgestaltung in der Weise zustande gebracht, dass einerseits, nicht der gesprochene Dialog, sondern das Seccorezitativ zur Anwendung gelangt, wodurch eben der für den ungestörten Fortlauf der Handlung erforderliche, unauffällige Übergang vom Dialog zur Arie hergestellt wird, andererseits aber damit, dass an Stelle der bisherigen schwerfälligen, Kalbecks leichtflüssige Übersetzung benützt und dort, wo die dramatische Unzulänglichkeit des Da Ponte'schen Librettos den Zusammenhang der einzelnen Szenen sinnstörend lockert, Beaumarchais zu Hilfe genommen wird, wie z. B. durch Einfügung der für das Verständnis der vorhergehenden sowohl, als auch der nachfolgenden Geschehnisse unbedingt notwendigen „Prozess-Szene". In der von Meister Roller, dessen grandiose malerische Begabung in den dem „Figaro" voraufgegangenen Mozart-Aufführungen bereits glänzend zutage getreten war, gleichsam aus dem Geiste der Mozartschen Musik geschaffenen Ausstattung erhält sodann das so von Grund aus umgestaltete Werk jenen Rahmen, durch den all der Zauber, den Mahler aus dieser Lieblingsschöpfung Mozarts herausholt, erst zur vollen Geltung gelangt. Um das Gelingen dieser den Mozart-Zyklus krönenden „Figaro"-Aufführung haben sich alle in ihr mitwirkenden Künstler, und zwar die Herren: Mayr (Figaro), Weidemann (Almaviva), Haydter (Bartolo), Breuer (Basilio), Preuss, Felix usw., sowie die Damen: Gutheil-Schoder (das Ideal einer Susanne), Hilgermann, Förster-Lauterer und Kiurina in gleichem Masse verdient gemacht, indem sie den Intentionen Mahlers mit begeisterter Hingebung folgend durchwegs mustergültige Leistungen boten und namentlich in der Behandlung des Seccorezitativs eine von deutschen Sängern bislang noch nicht erreichte

Digitized by Google

Zungengeläufigkeit an den Tag legten. Hatte es sich nun von selbst ergeben, dass im Mozart-Jahre auf die Werke dieses mit der Wienerstadt so eng verknüpften Tondichters das Hauptgewicht gelegt wurde, so bekundete Mahler damit, dass er in diesen im Zeichen des Salzburger Meisters stehenden Tagen unter den Schöpfungen Wagners gerade den „Lohengrin" für eine Neuinszenierung wählte, feinen musikhistorischen Sinn. Stellt doch dieses Werk Wagners in gewissem Sinne die höchste Blüte der „Deutschen Oper" dar, als deren Urschöpfer er Mozart in so begeisterter Weise preist! Wie nun Mahler im Mozart-Zyklus als einer der feinfühligsten Interpreten dieses Tondichters sich erwies, so erbrachte er, dessen unvergängliches Verdienst es bleibt, die Stadt Hanslicks dem Wagnertum erobert zu haben, mit dieser „Lohengrin"-Neuinszenierung von neuem den Beweis dafür, dass er einer der berufensten und kongenialsten Nachschöpfer Wagners ist. Denn eine so innige, dem Ideal des Wort-Tondichters vom Gesamtkunstwerke nach jeder Richtung gerecht werdende Verschmelzung des Musikalisch-Dramatischen mit der bildenden Kunst, wie sie in dieser von Mahler im Verein mit Roller vorgenommenen Neueinrichtung des „Lohengrin" zutage tritt, ist bislang noch auf keiner Musikbühne der Welt — die Bayreuther nicht ausgenommen — erreicht worden. Die Art und Weise z. B., wie Mahler den von Roller, im Gegensatze zum üblichen, kostümfestartigen Bekleidungsmodus, mit gleichsam die Strapazen früherer Kriegszüge erkennen lassenden Gewändern ausgestatteten Heerbann, zu einem an allen Vorgängen unaufdringlich und doch deutlich erkennbar teilnehmenden, aus streng individualisierten Gliedern zusammengesetzten Körper verwandelt, nicht minder die Rollersche, durch eine äusserst sinnreiche Umgestaltung des Burghofes (2. Akt) ermöglichte, geniale Gruppierung des die wunde Stelle jeder Lohengrin-Aufführung bildenden Hochzeitszuges, sie gehören zum Vollendetsten, was in der Wiedergabe eines Wagnerwerkes geleistet werden kann und werden sicherlich für alle Opernbühnen vorbildlich werden. Unter den Mitwirkenden dieser, nicht nur in der Geschichte des Wiener Hofoperntheaters, sondern in der des Wagnertums einen Markstein bedeutenden „Lohengrin"-Aufführung, taten sich Frl. v. Mildenburg mit ihrer wahrhaft grandiosen Verkörperung der Ortrud sowie Frau Förster-Lauterer, eine in jeder Hinsicht ideale Elsa, besonders hervor, während der Träger der Titelrolle H. Schmedes, sonst einer der besten Interpreten Wagnerscher Gestalten, durch allzu starkes Betonen des Heldenhaften die dem Überirdischen im Wesen des Gralsritters entströmende, tiefgreifende Wirkung nicht aufkommen liess.

Bernard Scharlitt

KONZERT

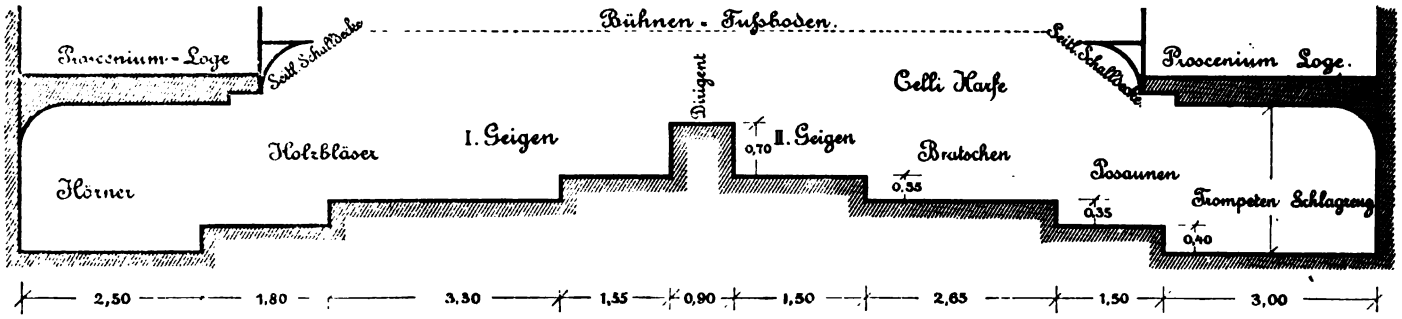
FRANKFURT a. M.: Mit der gegenseitigen Versicherung „ich grolle nicht!" sind Dirigent und Publikum unserer Museumskonzerte von einander geschieden. Siegmund v. Hausegger liess der Ausführung seines letzten, aus Beethoven und Wagner zusammengesetzten Programms die inspirierte, schwungvolle und liebevolle Leitung angedeihen, die wir von den gelungensten Abenden seiner hiesigen dreijährigen Tätigkeit her kennen, und die Hörer verhielten sich dazu, als hätten sie von den gegen Publikum (und Presse) gerichteten Verstimmungen, die den Dirigenten zur Amtsniederlegung bewogen, nie etwas gehört. Auch die Presse hat dem Scheidenden ihren gebührenden Ehrensalut mit derselben Unbefangenheit entrichtet, mit der sie dem Künstler immer begegnet ist. Sie hat, soweit ich sie kenne, das ihr wie dem Künstler zustehende gute Recht, zu äussern, wie es ihr ums Herz ist, nie überschritten, und darf es in diesem Bewusstsein einfach bewenden lassen. Nach dem letzten Orchesterabend des Museums kam noch eine gelungene Kammermusikproduktion, in der u. a. Brahms' Trio mit dem Horn op. 40 die Hörer fesselte. Damit und mit Beethovens Quintett op. 29 schlossen

Digitized by Google

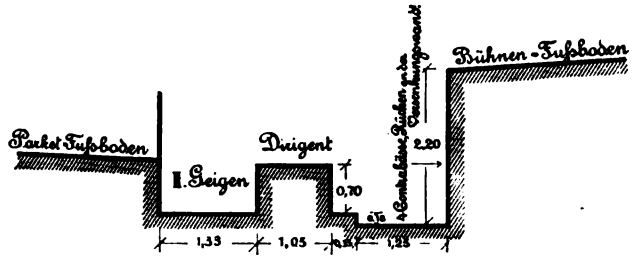
die Produktionen dieses Konzertinstituts bis zum Herbst. — Unter den sonstigen Darbietungen vor Saisonschluss überwog auch diesmal die Spreu den Weizen stark. Unsere Auslese beschränkt sich auf einen genussreichen populären Klavierabend Eugen d'Alberts und auf Dr. O. Neitzels Vortrag am Klavier über das interessante Thema „Der Humor in der Musik". Bemerkenswert ist es endlich, dass es der seit einigen Jahren hier bestehende Volkschor, dessen Leitung von Professor Scholz auf Prof. Fleisch übergegangen ist, in diesem Frühjahr zu einer recht tüchtigen Wiedergabe von Händels „Judas Makkabäus" gebracht hat. Mag einer solchen Errungenschaft der höhere künstlerische Schliff noch manchmal fehlen: sie wiegt mit ihrem schlichten Material und ihrem guten Erfolg vor einem aus korrespondierenden Volksschichten kommenden Publikum für das Musikleben einer Stadt mehr als ein Dutzend von Veranstaltungen auf, die der blosse musikalische Erwerbstrieb zeitigt und denen ein mühsam zusammengetrommelter Hörerkreis den gewohnheitsmässigen Applaus zuklatscht. — Der Cäcilienverein beschloss, wie fast immer, mit seinem Karfreitagskonzert die Saison. Er wählt dafür gewöhnlich die Bachsche Matthäuspassion; da er diese erst kürzlich in der Kirche hatte hören lassen, erklang diesmal des Meisters Johannispassion, die der anderen Schwester an Wucht, nicht an Würde, an dramatischem Wurf, nicht an Charakter nachsteht. Der Vereinsdirigent August Grüters, zugleich der Ausarbeiter der Bassbezifferung, verhalf dem Oratorium zu einer namentlich in den Chorsätzen vorzüglichen Wiedergabe, während sich in den Solopartieen, den Christus von Sistermans nicht ganz ausgenommen, manches vollkommener denken liess. Hans Pfeilschmidt

PARIS: Das in seinem Beginne schon früher hier erwähnte Mozartfestival unter Reynaldo Hahn hat übrigens etwas besser geschlossen, als angefangen. Im dritten und letzten Konzert spielte Risler das Klavierkonzert in c-moll mit mehr Akzent als früher, und mit einer neuen Kadenz von Hahn, die pianistisch wenig bietet, sich aber wenigstens in harmonischer Beziehung dem Stile Mozarts ohne Schmerzen anbequemt. Die Fragmente der c-moll Messe, die Lili Lehmann vortrug, konnten dagegen nur erkennen lassen, welchen Fortschritt von diesem fast empfindungslosen religiösen Prunkstück von 1783 zum Requiem von 1791 Mozart gemacht hat. — Dem Festival Mozart folgte alsbald das noch viel grössere Festival Beethoven-Berlioz unter dem Protektorat der „Société des Grandes Auditions Musicales de France". Bereits haben vier grosse Konzerte im Châtelet stattgefunden und zwei weitere folgen in der Grossen Oper. Hier dient als Stern der deutsche Dirigent Felix Weingartner und er zieht in der Tat mehr an, als irgendein Virtuose. Die vier Konzerte waren ausverkauft und der Jubel wollte kein Ende nehmen. Drei davon waren Beethoven gewidmet, und die einzige relative Neuheit war, dass die drei Leonorenouvertüren nacheinander, wenn auch durch andere Werke getrennt, gespielt wurden. Die erste machte den besten Eindruck, vielleicht weil sie das naturalistische Trompetensignal, das Beethoven auch in der definitiven Fidelio-Ouvertüre wegliess, noch nicht enthält. Berlioz wurde dagegen mit einem hier noch niemals gespielten Werk „festivaliert", nämlich mit der zweiten seiner drei Rompreiskantaten „Cléopâtre". Man hat sie zwar mit Recht der dritten, dem „Sardanapale", vorgezogen, der endlich Berlioz den ersehnten Rompreis eintrug, aber noch besser wäre gewesen, wenn man, statt die berühmte Bréval zu nötigen, sich mit diesem für die Stimme unglaublich schlecht geschriebenen Werke abzuquälen, auf die bekannte Symphonie Fantastique das lyrische Monodram „Lelio" hätte folgen lassen, das als Nachspiel dazu angelegt ist und das einzige gute Stück der „Cléopâtre" als „Chœur d'ombres" enthält. Durch diese Entlehnung hat Berlioz selbst gestanden, dass der Rest jener Kantate nur eine leere Schulübung war. Was Weingartners Darbietung der Fantastischen betrifft, so ist zwar auch hier seine durchsichtige Klarheit und seine Energie, namentlich in den

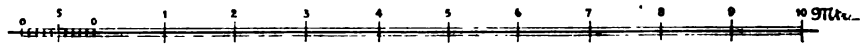
Digitized by Google



Längsschnitt.



Querschnitt.



V. 16

PLAN DER STAFFELFÖRMIGEN ANORDNUNG DER ORCHESTER-PODIEN IM DESSAUER HOFTHEATER-ORCHESTER.

Zeichnung vom Herzogl. Hofbauamt gütigst zur Verfügung gestellt

Digitized by Google

Digitized by Google

Kraftstellen des Ganges zum Hochgericht, der wiederholt werden musste, zu loben, aber aus der Szene im Freien weiss Colonne durch eine gewisse weiche Nachgiebigkeit mehr zu machen. — Es ist Colonne auch hoch anzurechnen, dass Richard Strauss' Hausymphonie unter seiner Leitung ebenso durchschlagend wirkte, wie unter derjenigen des Tonsetzers selbst. Verzeihen wir ihm daher, dass auch er am Karfreitag der Festivalmanie huldigte und sein Konzert als „Festival Bach-Wagner" anpries. Unerwarteten Erfolg fand die Flötensuite in h-moll. Die, man möchte fast sagen, unverschämt melodische „Badinerie" trug Blanquart ein verdientes Dacapo ein. Wagner war durch eine relative Neuheit, den Zwiegesang zwischen Parsifal und Kundry, vertreten, der freilich nicht zu den besten Teilen des Parsifal gehört und im Konzert noch schwerer zu würdigen ist, als auf der Bayreuther Bühne. Van Dyck und Frau Kaschowska bestanden immerhin die Prüfung mit grossen Ehren. Der berühmte Tenorist hatte vorher das Liebeslied aus der Walküre zuerst deutsch und dann auf allgemeines Verlangen auch französisch gesungen. Eine ähnliche Entschädigung hätte auch der Sängerin gebührt, die als Kundry nur eine Seite ihres Talentes zeigen konnte. — Von der nur zu bekannten Tatsache ausgehend, dass die lebenden Tonsetzer die grösste Mühe haben, mit ihrer Konzertmusik zu Worte zu kommen, hat die „Société Nationale de Beaux-Arts" ihre Fürsorge von den bildenden Künsten aus auch auf die Musik ausgedehnt. In ihrem Katalog sind achtundsiebzig „Musikaussteller" verzeichnet, die in einundzwanzig Nachmittagskonzerten in einem der Säle des Grand-Palais Kammermusikwerke (Paul Viardot-Quartett) und Lieder hören lassen werden. Bereits haben vier dieser Konzerte stattgefunden. Im ersten spielte Fauré selbst sein zweites Klavierquartett und Diémer mit seinem Schüler G. de Lausnay ein, soviel mir bekannt, neues Caprice Heroïque für zwei Klaviere von Saint-Saëns, das seines Namens nicht unwürdig ist. Das zweite Konzert bot eine sehr ansprechende Geigensonate des Schweden Sjögren, ein gequältes Streichquartett von Edouard Malherbe und Lieder von Casella und Schindler. Im dritten Konzert gefielen besonders die von Vuillermoz arrangierten und glücklicherweise nicht derangierten kanadischen Volkslieder, die ein Fräulein Rafaelle de Villers munter und natürlich vortrug. Das bisher beste vierte Konzert vereinigte ein im ersten und dritten Satze hervorragendes Streichquartett von Sinding und eine gut konstruierte, fast zu klassisch gehaltene Geigensonate des Tirolers Silvio Lazzari. Camille Erlanger sollte drei seiner Lieder begleiten, blieb aber ohne Entschuldigung aus. Frau Roger-Miclos, die nur für Lazzari erschienen war, sprang hülfreich ein. — Unter den Gesangskünstlern gebührt dem Österreicher Dr. Fery Lulek wenigstens die Palme der Methode. Er hat in vier Konzerten Schubert, Schumann, Brahms, Hugo Wolf, Richard Strauss und andere Neudeutsche in ihren besten Liedern zu Gehör gebracht und ausserdem für angepasste Klaviervorträge gesorgt. Frau Landowska trat für Schubert, Edmund Hertz für Brahms, Marcian Thalberg für Schumann und Vinès für die Neudeutschen ein. Eine vorzügliche Auswahl alter und neuer Gesänge in sorgsamster Ausfeilung des Vortrages bot das englische Ehepaar Hugo Simon-Gleaver, er Tenor, sie Mezzosopran. Die italienischen Lieder von Schubert „Non t'eccostar all' urna" und „Guarda che bianca luna" verdienten mehr gesungen zu werden. Elyda Russell, eine andere englische Liedersängerin, zeichnete sich namentlich in skandinavischen Werken von Grieg und anderen aus. — Die Pianistenkonzerte, die sich mit Vorliebe Recitals nennen, liessen auch im April keine Abnahme spüren. Frau Kleeberg liess sich zweimal und Charles Förster einmal hören und hielten ihren alten Ruf aufrecht. Frau Landowska brachte eine hübsche Auswahl ältester französischer Klaviermusik. Unter den Neulingen ist auch eine deutsche Künstlerin Leonore Kühn zu nennen, die gute musikalische Anlagen besitzt, aber noch mehr Selbstbeherrschung und technische Sicherheit erwerben sollte.

Digitized by Google

Zu zwei Konzerten erhob sich der ungarische Pianist Alberto Jonás, der sich sehr gut auf Liszt versteht. Ein Wort verdient auch André Salomon, der die „Bourrée Fantasque" von Chabrier als Schlusseffekt verwendete. Felix Vogt

STRASSBURG: Das Zentrum des Strassburger Konzertlebens, das städtische Konservatorium, feierte in diesem Wintersemester sein 50jähriges Bestehen. Gegründet im Jahre 1855 von der damals französischen Stadtverwaltung, verfolgte es seiner Zeit in erster Linie den Zweck, Musiker für die Theaterkapelle auszubilden; sein erster Direktor, Hasselmans, war daher auch gleichzeitig der Theaterkapellmeister. Allmählich erweiterte es seinen Rahmen, jedoch zu einer richtigen, universelleren Musikschule wurde es erst nach den Ereignissen des Jahres 1870. In Franz Stockhausen, dem Bruder des Frankfurter Meistersängers, wurde ihm im Jahre 1871 ein Direktor gegeben, der, Elsässer von Geburt, teilweise französisch erzogen, dennoch gleichzeitig der deutschen Musik mit Treue und Verständnis ergeben, sich gerade für die schwierige Übergangszeit wie kaum ein anderer eignete, um die durch den Krieg niedergetretenen Reiser der Kunst sorglich wieder aufzurichten und zu pflegen. Ob er nun, wie es heisst, in diesem Jubiläumsjahre von dem Amte scheidet, das er, zugleich Dirigent der grossen Orchester- und Chorkonzerte, fast 35 Jahre hindurch mit Hingebung und manch schönem Erfolg ausgefüllt, oder nicht —: alle, die das mähliche Wiedererwachen der deutschen Kunst in Strassburgs Mauern während der letzten Jahrzehnte mit erlebt haben, werden ihm ein ehrenvolles Andenken als einem ideal gesinnten, bescheidenen und feinsinnigen Musiker bewahren. Die musikalische Feier des Festes bestand in einem Kirchenkonzert, das 2 Bachsche Kantaten und das Brahmssche Triumphlied brachte, und einem weltlichen, in dem reizenden intimen „Aubette"saal des Konservatoriums; die Solisten waren durchgängig ehemalige Schüler der Anstalt. Von bekannteren Namen erwähne ich darunter den Baritonisten Fritz Haas (jetzt Karlsruhe), die Sopranistin Frl. Rühle, im Vortrag noch etwas anfängerhaft, die seriöse Altistin Margarete Altmann-Kuntz, jetzt Lehrerin an ihrer einstigen Schule; weiterhin als ganz besonders hervorragenden Geiger, der das Brahms-Konzert geradezu klassisch spielte, Carl Wendling (Stuttgart) und den eleganten Pariser Violinisten Daniel Hermann, sodann den wohlbekannten Kapellmeister A. Scharrer und als Komponisten den Theorieprofessor Somborn, der eine stimmungsvolle Kantate „Valmiki", nach indischem Stoff, zum Besten gegeben hatte. Das Fest legte von dem Wirken und dem Geiste der von der Stadtverwaltung, besonders dem Bürgermeister Exzellenz Back, mit besonderer Liebe gepflegten Musikhochschule ein ehrenvolles Zeugnis ab. — Prof. Stockhausen dirigierte auch noch, von längerer Krankheit erholt, das letzte Abonnementskonzert mit Tschaikowsky's prächtiger Pathétique und dem an Intelligenz wie Technik gleich hochstehenden Cellisten Casals; im vorletzten hatte Wilhelm Berger (Meiningen) mit der Faust-, und Brahms' tragischer Ouvertüre wohlverdiente Lorbeeren geerntet, während er in die sonst fein ziselierte Eroica einen Zug schleppender Müdigkeit hineininterpretierte, der allgemein befremdete. Die Geigerin E. Playfair vermag ich nach ihren hiesigen Leistungen kaum unter die Grössen zweiten Ranges zu rechnen. — Die Karwoche brachte — unter Münch — diesmal wieder die Matthäuspassion, in ihren dramatischen Szenen und Chorälen sozusagen vollendet, der mystischen Züge jedoch durch zu derb-lebhaftes „Zugreifen" stellenweise (z. B. Eingangschor!) arg entkleidet. Im Altsolo A. Hindermann (Basel) tonschön, doch nicht seelenvoll genug, umgekehrt W. Geist als Christus; A. Kohmann sehr achtbar als Evangelist, Jeanne Marais mit lieblichem vollem Sopran begabt. — Im Tonkünstlerverein erregte ein Regersches Streichquartett (Basler Vereinigung) einiges Entsetzen — neue Interpretation des Wortes „Kontrapunkt": „gegen einander stechen"! —; mehr Gefallen weckte ein ebenfalls apartes, aber immer-

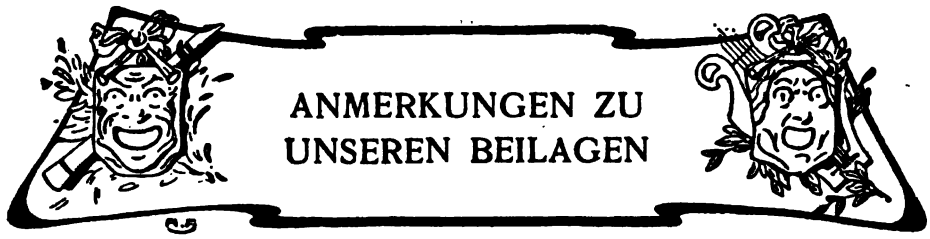
Digitized by Google

hin noch für menschliche Ohren berechnetes Klavierquartett von V. d'Indy. Paula Stebel ist eine vielversprechende Pianistin; mit ihrem Überbrettl-Programm (von einer Brahms-Sonate abgesehen), reichte sie ihrem Partner, dem sonst recht schätzenswerten holländischen Geiger A. Kossmann, freundschaftlich die Hand. Als dritter im Bund dieser Programmrichtung trat Massenet auf, der ein Konzert einiger, die französischen Traditionen pflegender, alteisässischer Vereine selbst dirigierte, dabei seine besseren Erzeugnisse sorgfältig verheimlichend. Er ist nicht wie Bizet, teilweise auch Saint-Saëns, Vertreter des gallischen Esprits, nicht wie Gounod der liebenswürdigen Sentimentalität, sondern, wie Victor Hugo in der Literatur, der Held der Phrase, die bekanntlich im französischen Nationalcharakter eine bedeutende Rolle spielt und darum stets ihre Verehrer findet. — Paderewski, vor Jahren einst der unsere, am Konservatorium Tonleitern exerzierend, siegte in einem eigenen Abend mit Glanz, besonders durch sein wundervolles Chopinspiel. — Auch „Volkskonzerte" gibt's bei uns, mit Webers Oberonouvertüre und Beethovens Pastorale, — in die das „Volk" nicht geht! Viel volksmässiger war das letzte Männergesangvereinskonzert, in dem Frodl, der treffliche Dirigent, fast nur Pflicht-Gesänge vorführte, mit einziger Ausnahme eines achtstimmigen, in Hegarscher Wortmalerei gehaltenen, überladenen Kunstchors „Aus alter Zeit" von A. v. Othegraven. Eine finnische Sängerin, Ida Eckman, zeigt einen zierlichen Sopran, dem die „Junge Nonne" liegt wie etwa der Lucca die Isolde, anderes hingegen wiederum recht hübsch. — Neben einer Reihe mehr Lokal-Interesse bietender Abende verschiedener Orchester- und sonstiger musikalischer Vereinigungen, u. a. des städtischen Kammerquartetts, das noch vieles benötigt, um gedeihlich zu wirken, sei noch ein interessanter Orgelabend in der Wilhelmskirche erwähnt (Solist A. Hamm), in dem man Regers kunstvolle Kantate „O Haupt voll Blut und Wunden" sowie eine Orgelsonate desselben Autors hörte. Ich finde, dass er da, wo er bei der Stange eines gegebenen Themas bleiben muss, viel erträglicher wirkt, als da, wo er sich auf die uferlose — nicht attische — Salzflut seiner sterilen Phantasie treiben lässt. — In einer C. Franckisch anmutenden, in etwas schmerzhaften Dissonanzen vielleicht allzusehr schwelgenden Phantasie für Orgel und Geige unsers heimischen Komponisten Erb zeigte der auch sonst geschätzte Konzertmeister B. Walter ein schönes violinistisches Können.

Dr. Gustav Altmann

Wegen Raummangels mussten für das nächste Heft zurückgestellt werden die Berichte: Antwerpen, Baltimore, Braunschweig, Bremen, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Hannover, Kassel, Kiel, Köln, Königsberg, Leipzig, London, Luzern, Mainz, Mannheim, Prag, Schwerin, Stuttgart, Warschau (Oper); Aachen, Agram, Antwerpen, Berlin, Braunschweig, Bremen, Breslau, Brüssel, Darmstadt, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Erfurt, Graz, Halle, Hannover, Kassel, Kiel, Köln, Königsberg, Kopenhagen Leipzig, London, Luzern, Mainz, Manchester, Mannheim, Moskau, München, New York, Nürnberg, Petersburg, Prag, Schwerin, Teplitz, Warschau, Wiesbaden, Worms (Konzert).

Digitized by Google



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Das schlichte Häuschen, mit dessen Abbildung wir unsere Beilagen eröffnen, stellt nichts geringeres dar, als die Geburtsstätte Franz Liszts, des Gründers des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Eine uns von Prof. Philipp Wolfrum freundlichst zur Verfügung gestellte Vorlage hat Carl Zander eigens für die „Musik" in vergrössertem Masstab gezeichnet.

Die folgenden Blätter bringen Porträts der Mehrzahl der auf dem 42. Tonkünstlerfest in Essen vertretenen schaffenden und ausübenden Künstler. Unserer Bitte um Überlassung eines unbekannten Interieur-Bildes ist Gustav Mahler in liebenswürdigster Weise nachgekommen; das interessante Bild reiht sich den bereits früher in der „Musik" veröffentlichten schönen Mahler-Porträts würdig an. Das wundervolle Porträt von Eugen d'Albert verdanken wir unserem Mitarbeiter Dr. A. Wilhelmj in San Francisco, einer Autorität auf dem Gebiete der Kunstphotographie; „es stellt", schreibt uns Dr. Wilhelmj, „eine grosse Seltenheit vor, da es ausserordentlich schwierig ist, überhaupt ein Bild von d'Albert zu machen". Es folgen die Porträts von Georg Heinrich Witte, Otto Neitzel, Hugo Kaun, Rudolf Siegel, Hermann Bischoff, Walter Braunfels, Richard Mors, ferner die Gruppenbilder des Münchener Streichquartetts und des Essener Streichquartetts. Die Porträts der übrigen Tonsetzer, die mit Werken bei dem 42. Tonkünstlerfest vertreten sind, hat die „Musik" schon früher veröffentlicht, so von Frederik Delius (Jahrg. II, Heft 17), Engelbert Humperdinck (II, 5), Paul Juon (I, 17), Henri Marteau (II, 17), Hans Pfitzner (I, 17; III, 16), Hans Sommer (I, 17), Bruno Walter (III, 16), Heinrich Zöllner (III, 16).

Als notwendigen Nachtrag zu der im zweiten Januarheft „Zur Entwicklungsgeschichte des Wagnerischen Theaters oder Deutschen Spielhauses" gebotenen Reihe von Abbildungen bringen wir diesmal den Grundriss des projektierten Münchner Festbaus von Gottfried Semper für König Ludwig II., dessen Wiedergabe in jenem Heft aus technischen Rücksichten nicht möglich war.

Über die Verdeckung des Musikapparates in den Florentiner Kirchen S. S. Annunziata und S. Trinità wird im Text der Marsop'schen Studie eingehend gesprochen. Ebenso über die Einrichtung, welche die Kopenhagener Künstler Louis Glass und Georg Hoeberg im kleinen Saal des „Konzertpalais" der dänischen Hauptstadt für eine Kammermusik-Aufführung trafen.

Die staffelförmige Anordnung der für die verschiedenen Instrumente dienenden Podien, die Hofkapellmeister Mikorey im Dessauer Hoftheater erwirkte, ist nach Ansicht unseres Mitarbeiters Paul Marsop weitaus die beste, die bisher in einem offenen, vor einer Bühne befindlichen Orchester durchgeführt wurde. Hierbei kommt in Rücksicht auf die Akustik allerdings in Betracht, dass der Zuschauerraum jenes Theaters nur mässig hoch und mässig tief ist.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107 I.

Digitized by Google



CARL MARIA VON WEBER
nach dem Gemälde von Schimon

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE MUSIK

WEBER-HEFT

Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt, als Du! Wohin Dich auch Dein Genius trug, in welches ferne, bodenlose Reich der Phantasie, immer doch blieb er mit jenen tausend zarten Fasern an dieses deutsche Volksherz gekettet, mit dem er weinte und lachte, wie ein gläubiges Kind, wenn es den Sagen und Märchen der Heimat lauscht. Ja, diese Kindlichkeit war es, die Deinen männlichen Geist wie sein guter Engel geleitete, ihn stets rein und keusch bewahrte; und in dieser Keuschheit lag Deine Eigentümlichkeit: wie Du diese herrliche Tugend stets ungetrübt erhieltest, brauchtest Du nichts zu erdenken, nichts zu erfinden, — Du brauchtest nur zu empfinden, so hattest Du auch das Ursprünglichste erfunden.

Aus Wagners Rede bei Webers Bestattung in Dresden

V. JAHR 1905/1906 HEFT 17

Erstes Juniheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

Digitized by Google

INHALT

Dr. Wilhelm Kienzl
Weber der Deutsche
Eine Betrachtung zum 5. Juni
Dr. Franz Segner
Zwei unbekannte Weber-Briefe
Ludwig Hartmann
Die drei Pintos
Dr. Hermann Gehrmann
Carl Maria von Weber
Zur achtzigsten Wiederkehr seines Todestags: 5. Juni 1826. I.
Friedrich Kerst
Carl Maria von Weber als Schriftsteller
Dr. Ludwig Scheibler
Zur Verteidigung von Webers einstimmigen Liedern. I.
Carl Groschke
Carl Maria von Weber als Lehrer

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Digitized by Google

WEBER DER DEUTSCHE

EINE BETRACHTUNG ZUM 5. JUNI

von Dr. Wilhelm Kienzl-Graz

Exiguum nobis vitae curriculum natura
Circumscripsit, immensum gloriae.
Cicero ex orat. pro Rabirio.



ebers Bild liegt vor mir. Ich blicke in des Meisters tiefliegende treuherzige blaue Augen. Sie sind von schweren, grossen Augenlidern bis zu einem Drittel bedeckt, was ihnen einen träumerischen Ausdruck verleiht. Um den fein geschnittenen Mund spielt ein gutmütiges, aber überlegenes Lächeln; die auffallend grosse, edel geschwungene Nase gibt dem sonst milden Gesichtsausdruck ein bescheidenes Mass von Energie. Die eingefallenen blassen Wangen verraten die kränkliche Natur des schwächlich gebauten unscheinbaren Mannes, als welchen ihn seine Zeitgenossen schildern. Er erschien ihnen als ein seltsames Gemisch von kindlichem Wesen und ernster Männlichkeit, von energischem, sich in lebhafter Betätigung äusserndem Wollen und von stillem, beschaulichem Sichgehaben. Dieses Wesen erklärt sich einigermassen aus der verschiedenartigen Natur seiner Eltern. Seines Vaters Art hatte einen abenteuernden Zug; er war ein lebensfroher Mann ohne sicheren Halt und ohne ein fest gestecktes Ziel. Seine Mutter wird als still und sinnig bezeichnet. Diese beiden Seelen wohnten in Carl Marias Brust, und sie offenbaren sich auch in seinem Schaffen, weil dieses ja bei jedem echten Künstler der Ausdruck der Persönlichkeit ist. In des Meisters Verkehr mit den seinem Herzen zunächst Stehenden äussert sich seine Kindlichkeit, sein goldenes Gemüt und sein hart an Humor grenzender heiterer Sinn; diese an Mozarts Wesen erinnernden Eigenschaften treten besonders in den uns erhaltenen Briefen an seine Braut Caroline hervor: wenn er sie z. B. unter glühenden Liebesversicherungen an die „wahrhaft oft kinderähnlichen Possen und Scherze“ erinnert, die sie zusammen getrieben, oder wenn er ihr kurz vor der Vereinigung fürs Leben schreibt:

„Ach, armer Muks, all die schönen Federn zu verlieren,[1]) Hermelin und Atlas

[1]) Eine Anspielung auf die von Caroline als Mitglied der Prager Oper gesungene Partie der Papagena und auf das bevorstehende Aufgeben ihrer Bühnenlaufbahn.

Digitized by Google

mit der Küchenschürze zu vertauschen, nur applaudirt vom hungrigen Magen, nur herausgerufen von der Köchin und Dacapo vom Carl beim Küssen! Ach du gute Perle wirst aufgelöst im Essig des Ehestandes, verschluckt von Sorgen und dem brummbärigen Muks."

In Webers Jugendjahren machen sich die vom Vater ererbten Züge so stark geltend, dass sogar die Gefahr vorhanden ist, der geniale junge Mann werde verbummeln, und sein reiches Talent sich nicht zu voller Höhe entwickeln. Bis zum 24. Lebensjahre führt er ein unstetes Leben und begeht manche Jugendtorheit. Dann erst beginnt die Zeit der Konzentration und der ernsten Arbeit. Gemütskraft und Intellekt entwickeln sich zu schöner Harmonie. Der Künstler versucht sich nicht nur als Tonsetzer auf allen Gebieten, sondern es drängt ihn auch, seine Gedanken über Kunst und Künstler mit Hilfe des geschriebenen Wortes zu entwickeln und festzulegen. Seither ist der schriftstellernde Tondichter keine Ausnahmeerscheinung mehr; fast alle bedeutenden Komponisten nach Weber haben sich mit mehr oder weniger Glück als ästhetische und musikkritische Schriftsteller betätigt — ich nenne nur Schumann, Wagner, Berlioz, Liszt, Cornelius. In Webers Schriften berühren vor allem der hohe Idealismus und die ausserordentliche Wahrhaftigkeit überaus sympathisch, zwei Eigenschaften, die überhaupt alle menschlichen und künstlerischen Bestrebungen und Handlungen Webers auszeichneten. Dazu kam noch eine seltene Beharrlichkeit. Sie förderte ihn bei der Durchführung seiner Pläne und erwarb ihm die Hochachtung seiner Zeitgenossen — man denke an die mühevolle Hebung der darniederliegenden Opernverhältnisse in Prag und an die von vielen Kämpfen begleitete Begründung einer deutschen Oper in Dresden durch ihn.

Vornehmlich Webers tiefes Gemüt war es aber, das bei seinem Wirken und Schaffen stets das erste Wort sprach. „Ach ja, vom Gemüte kommt alles!" schreibt er am 30. März 1826 aus London sehnsuchtsvoll an seine ferne Gattin. Wie recht hatte er: ist doch nie etwas Grosses oder Gutes in dieser Welt geschaffen worden, das seine Entstehung nicht in erster Linie der Gemütskraft verdankte. Der Intellekt ist ja nur der Regulator und formale Gestalter des vom Gemüte Hervorgebrachten.

Mit diesen Charaktereigenschaften verband sich ein vornehmes und ritterliches Wesen, das sich in seiner Haltung, Kleidung und im Verkehr mit der Welt kundgab, ohne je in Äusserlichkeiten auszuarten. Trotz feinster Bildung war Webers Art, sich zu geben, überaus schlicht und einfach.

Auch die Schöpfungen des Meisters weisen zwei von einander grundverschiedene Seiten auf: die volkstümliche, nach innen gekehrte, und die glänzende, sich nach aussen wendende. Wären nicht beiden gewisse unverkennbare Melismen, Wendungen und Manieren gemein, so könnte man versucht sein, sie nicht als ein und derselben künstlerischen Per-

Digitized by Google

sönlichkeit angehörend anzusehen. Die erste Art tritt hauptsächlich in den Opern, und zwar vor allem im „Freischütz", in der „Silvana", ferner in der Musik zu „Preciosa", den meisten seiner einstimmigen Lieder, den Männerchören sowie in der einzigartigen „Aufforderung zum Tanz" und der „Jubel-Ouvertüre" hervor, die zweite in den Klavier- und Klarinetten-Konzerten, in den Klaviersonaten, in der „Pollacca brillante" (E-dur) für Klavier und einzelnen Opern-Arien (Agathe E-dur, Rezia Es-dur, Hüon E-dur, Lysiart c-moll, Eglantine E-dur und Caspar d-moll). Eine gewisse Einfachheit aber ist allen gemeinsam, sowohl was die Fasslichkeit des Melos und die Übersichtlichkeit der Form, als auch was die sich in meist sehr bescheidenen Grenzen bewegende Modulation betrifft. Oft begnügt sich Weber tatsächlich nur mit der Tonika und den beiden Dominanten. Und welche Wirkungen vermag er damit zu erzielen! Es ist, als ob die Elemente selbst tönend würden. Welcher der heutigen Komponisten wäre imstande, mit also gebundenen Händen solche Wirkungen auszulösen? Weber beschränkt aber diese harmonische Schlichtheit nicht etwa nur auf Lieder, Chöre und Instrumentalstücke, sondern bedient sich ihrer sogar in anspruchsvollen Stücken von ziemlich grosser Ausdehnung. Man sehe sich daraufhin beispielsweise das Finale des ersten Akts aus der als des Meisters modulatorisch reichstes Werk geltenden Oper „Euryanthe" an. Diese 320 Takte umfassende Nummer bewegt sich fast ausschliesslich in der Tonika und Dominante und schlägt nur einmal den Seitenpfad nach der Untermediante ein, den sie nicht länger als 20 Takte hindurch festhält.

Nur wer einen reichen und neuen Inhalt in so einfachen harmonischen Verhältnissen auszusprechen imstande ist, hat die Fähigkeit, volkstümlich zu schreiben. Ein solcher Tondichter war Weber. Das Vornehme und Ritterliche seiner Individualität bewahrten ihn dabei vor jeder Banalität. Er sank nie unter jene Grenze herab, die das Volk vom Pöbel, die Allgemeinheit von der Gemeinheit scheidet. Einige seiner Melodieen sind daher im edelsten Sinne des Wortes volkstümlich geworden, so der „Jungfernkranz", der Jägerchor und Ländler aus dem „Freischütz", „Lützows wilde Jagd" u. a.

Zu dieser eigenartigen Begabung kam bei Weber noch ein ausgesprochenes Theaterblut. Sein Vater hatte den grössten Teil seines Lebens als Theaterdirektor der verschiedensten Bühnen verbracht, und so kam es, dass sein jüngster Sohn von Kindesbeinen an auf den Brettern heimisch war, wo dessen kindliches Gemüt unbewusst theatralische Eindrücke aller Art in sich aufnahm. Dass ihm das Bühnenleben zur zweiten Natur geworden war, davon gab sein hervorragendes Regietalent Zeugnis, das er schon mit 18 Jahren, während seiner ersten Tätigkeit als Opern-Kapellmeister in Breslau, entfaltete und das zu entwickeln er später in seinen grösseren Stellungen zu Prag und Dresden reichlich Gelegenheit fand.

Digitized by Google

Es ist daher sehr natürlich, dass die beiden Anlagen, die musikalische und die theatralische, diesen lebhaften Geist ganz wie von selbst zur Oper hindrängten. Nur in ihr — vor dem allgemeinen Forum des Theaterpublikums — konnte er seinen melodischen Quell unbedenklich sprudeln lassen; nur durch sie konnte er der volkstümliche Musiker werden, der er im Laufe der Zeit geworden ist. Die Voraussetzung war natürlich ein dramatischer Stoff, der seiner Begabung Gelegenheit bot, sich ganz zu entfalten. Diesen fand er im „Freischütz". In dieser dichterischen Grundlage waren aber auch andere Elemente vorhanden, die der Natur Webers entgegenkamen: die urdeutsche Verquickung der geheimnisvollen Naturmächte mit den menschlichen Schicksalen, der starke Einfluss der Natur auf die Seele des mitten in ihr lebenden Menschen, der romantische Geist, der nun auch die musikalischen und speziell koloristischen Ausdrucksmittel in den Dienst der Bühnenwirkung zu stellen begann. Hat Weber im „Freischütz" es auch noch nicht vermocht, die romantische Oper in ihrer Idealgestalt hinzustellen, es finden sich in diesem Werke noch viele klassizistische (formale) Elemente, so geschah doch mit diesem Werke der erste entscheidende Schritt zum Aufbau einer neuen Kunstgattung, die wie keine vorher dem deutschen Wesen entsprach und entgegenkam.

„Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt, als du!", so apostrophiert Wagner die in die deutsche Heimat zurückgebrachte Leiche Webers. Und ein französischer Schriftsteller äussert sich: „Der ‚Freischütz' ist keine Oper, der ‚Freischütz' ist Deutschland selbst". Sein ganzes Deutschtum konnte Weber nicht im „Freischütz" allein zum Ausdrucke bringen. Sein stark entwickeltes Nationalgefühl bewog ihn, nicht nur das deutsche Mädchen, den deutschen Wald durch seine Töne zu verherrlichen, sondern auch das Volk, als es sich zur Zeit der Befreiungskriege zum erstenmal als „ein einzig Volk von Brüdern" zu fühlen begann, mit aus begeistertem Herzen entsprungenen Liedern zu entflammen, wie einst Tyrtäus die Spartaner. Körners „Leyer und Schwert" entzündeten in seiner Brust die Töne zu zehn hinreissenden Männerchören, darunter „Lützows wilde Jagd" und das „Schwertlied", die sich im Sturme alle deutschen Herzen eroberten und in allen vaterländischen Gauen gesungen wurden, so dass Weber mit einem Schlage zum National-Komponisten der Deutschen wurde. Der Pariser „Ménestrel" sogar bezeichnete die in Rede stehenden Lieder als „Muster und unübertreffliche Urbilder kriegerischer und patriotischer Hymnen". In der Kantate „Kampf und Sieg" feierte Weber im grossen Stil den Sieg von Belle-Alliance. Er stellte in den genannten Werken seine Kunst völlig in den Dienst der Nation: „Ich habe einmal mein Leben daran gesetzt, für andere zu leben und ihnen meine Kunst zur freudigen Beute zu geben." Das war im tiefsten Grunde deutsch. Wer erinnert

Digitized by Google

sich dabei nicht an Wagners Wort: „Deutsch sein heisst, eine Sache um ihrer selbst willen treiben"! Und kein anderer als Weber hat diesem Gedanken mit grösster Klarheit schon lange vorher Ausdruck gegeben; in seinen Aufzeichnungen findet sich der Satz: „Dem deutschen Künstler ist vorzugsweise der wahre Eifer eigen, im stillen die Sache, eben um der Sache willen, zu tun."

In dem Bestreben, die deutsche Oper ganz aus den Banden des „wälschen Tandes" zu befreien, verfolgten Weber und Wagner das gleiche Ziel, wenn es auch erst dem jüngeren Meister gelingen sollte, das schon dem älteren dunkel vorschwebende Ideal der deutschen Oper, d. i. das nur dem Deutschen erreichbare Gesamtkunstwerk, zu schaffen. Glaubt man nicht Wagner reden zu hören, wenn Weber sich bitter beklagt, dass in Deutschland die Erscheinung einer neuen Oper nicht „Nationalangelegenheit" ist wie bei den Italienern und Franzosen?[1]) Und klingt es nicht prophetisch, wenn der Komponist des „Freischütz" in seinem Roman „Künstlerleben" in einem Zwiegespräche zwischen den erdichteten Personen Dihl und Felix den zweiten folgendes sagen lässt?:

„Wie schwer wird es [einem Opernkomponisten], zu beweisen, ob er imstande war, ein grosses Gebilde, das wir ins Herz aufnehmen, zu erschaffen, oder ob er, nur von unstet wandelnden Geistesblitzen zusammengesetzt, uns einzelnes liebgewinnen, und das Ganze darüber vergessen liess. In keiner Art von Kunstwerken ist dieses schwieriger zu vermeiden, und daher auch häufiger vorhanden, als in der Oper. Hier ist der Wendepunkt zwischen dem Drama und ihr. Es versteht sich von selbst, dass ich von der Oper spreche, die der Deutsche will. Ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste ineinander schmelzend verschwinden und auf gewisse Weise untergehend eine neue Welt bilden. Meistens entscheiden einzelne liebgewonnene Musikstücke den Beifall fürs Ganze. Selten verschwinden die im Augenblicke des Hörens freundlich anregenden Teile im grossen Allgefühle am Schlusse, wie es eigentlich sein sollte; denn erst muss man die ganze Gestalt lieb gewinnen, dann, bei näherer Vertraulichkeit, erfreue man sich der Schönheit der einzelnen Stücke. Die Natur und das innere Wesen der Oper, aus Ganzen im Ganzen bestehend, gebiert diese grosse Schwierigkeit . . ."

Wir sehen, dass Weber das Unkünstlerische der Oper deutlich fühlt, aber in ihr doch etwas Feststehendes erblickt, an dem nicht zu rütteln ist. Der Musiker allein konnte hier freilich nichts bessern; das Verhältnis zwischen dem Drama und der Musik musste von Grund aus verändert,

[1]) Das Wesen des deutschen Künstlers zeichnet Weber in einem an die „kunstliebenden Bewohner Dresdens" gerichteten Aufsatze: „Die Italiener und Franzosen haben sich eine Operngestalt geformt, in der sie sich befriedigt hin und her bewegen, nicht so der Deutsche. Ihm ist es rein eigentümlich, das Vorzügliche aller Übrigen an sich zu ziehen. Aber er greift alles tiefer. Wo bei den anderen Nationen es meist auf die Sinnenlust einzelner Momente abgesehen ist, will er ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, in dem alle Teile sich zum schönen Ganzen runden und einen."

Digitized by Google

ja, wie Wagner es richtig erkannte, in's gerade Gegenteil verkehrt werden, um jene reinen Totalwirkungen zu erreichen, die Weber undeutlich vorschwebten. Webers Tragik war es, dass er, der dramatisch stark beanlagte Musiker, auf dem rein musikalischen Wege zu jenem Ziele hinzustreben sich heiss bemühte, das nur auf der Bahn des Dramatikers erreichbar war. Er baute, nachdem er die Halbheit bitter empfunden hatte, die sich im Wechsel von geschlossenen Musikstücken und gesprochenem Dialog kundgab, an jener vermeintlichen Einheitlichkeit, in der er das Ideal der Oper erblickte, hatte aber als Grundlage kein Drama, sondern nur ein höchst ungenügendes, dilettantisches und geschmackloses Theaterstück gewählt, das ihn wegen der seinen Neigungen entgegenkommenden romantisch nebulosen Züge zur Vertonung reizte: die „Euryanthe" der Helmina von Chézy.[1])

Hier lockte ihn eine andere Seite der Romantik, als sie im „Freischütz" zutage getreten war: die ritterliche. Er glaubte offenbar in dieser höheren Sphäre die Grundlage zu einer grosszügigeren und einheitlicheren Gestaltung des Musikalischen gefunden zu haben, da sich ihr der gesprochene Dialog von selbst entzog. Die geschäftliche Verlockung des praktischen Wiener Theaterdirektors Barbaja, ihm „eine neue Oper im Styl des Freischütz" zu liefern, stiess den den höchsten Zielen zustrebenden Idealisten ab; er wollte dem Volke nicht nur der mit der Marke „Freischütz" gestempelte Komponist sein, sondern ihm alle in ihm schlummernden Kräfte seiner reichen Begabung enthüllen, er wollte nicht mehr zum Volke in dessen Sprache reden, sondern es zu sich hinanziehen. Die Welt verlangt von jedem Künstler, der ihr einmal zu Herzen und zu Gefallen gesprochen hat, immer wieder dasselbe. Das kann er ihr aber nicht geben, da es nur ein Teil seiner Natur ist, deren er sich bereits künstlerisch entäussert hat. Er hat ja noch so vieles andere zu geben und fragt nicht, ob die Welt danach verlangt oder nicht. So kommt es denn oft, dass das Ergebnis eines höheren Strebens von der Welt unwillig zurückgewiesen wird wie eine unverlangte Ware, ja dass sie es für einen Irrtum, mindestens aber für ein Verlassen des dem Künstler von seinem Talente vorgezeichneten Weges hält. Ein Korn von richtigem Empfinden liegt trotz alledem in der Ablehnung eines über die Grenzen der natürlichen Begabung des Autors hinausstrebenden Werkes durch das Publikum; um das zu begreifen, braucht

[1]) Goethe (Gespräche mit Eckermann): „. . . sowie es dem Opernkomponisten nicht an Einsicht der Poesie fehlen darf, damit er das Schlechte vom Guten unterscheiden könne und seine Kunst nicht an etwas Unzulänglichem verschwendet werde. . . Carl Maria von Weber musste die ‚Euryanthe' nicht komponieren; er musste gleich sehen, dass dies ein schlechter Stoff sei, woraus sich nichts machen lasse Diese Einsicht dürfen wir bei jedem Komponisten, als zu seiner Kunst gehörig, voraussetzen."

Digitized by Google



CARL MARIA VON WEBER
Lithogr. von M. Knäbig

V. 17

Digitized by Google

Digitized by Google

man nur die Worte zu lesen, die Weber nach dem „Freischütz" an Helmina von Chézy schrieb:

„Dies alles zu überbieten, ist nun die Aufgabe, und das ist mir schrecklich. Die ‚Euryanthe' muss etwas ganz neues werden, muss ganz allein auf ihrer Höhe stehen."

Die Idee vom gleichwertigen Zusammenwirken der Künste liess dem nimmermüden Geiste keine Ruhe; sie zu verwirklichen, dazu war er aber nicht berufen; er sollte nur der Prophet des von einem Grösseren zu schaffenden Reformwerkes sein. Glaubte ja schon Friedrich Kind, der Verfasser des „Freischütz"-Textbuches, dass dieses sein Werk das geträumte Ideal zur Reife bringen werde; sagt er doch in der Vorrede zu seiner Dichtung:

„Ich überzeugte mich, dass durch die Verbindung aller Künste, als der Poesie, der Musik, der Aktion, der Malerei, des Tanzes ein Grosses zu erreichen sei."

Wäre Weber Dramatiker genug gewesen, um eine bessere Stoffwahl zu treffen, als es die „Euryanthe" war, auf die er so viel von seiner besten Kraft verschwendete,[1]) er wäre von seinem Ziele wenigstens nicht so weit abgeirrt; denn in der Tat war er ihm in seinem „Freischütz" auf seine Weise näher gekommen, als er es selbst wusste. Aber der Schaffensdrang auf dem Gebiete der Oper war bei ihm zu stark, als dass er sich noch länger hätte gedulden können:

„Ich warte mit Schmerzen auf einen guten neuen Operntext, denn wenn ich keine Oper unter den Fäusten habe, ist mir nicht wohl."

Und so legte er denn sein ganzes Hoffen und Wollen in die „Euryanthe". Er behielt dabei im Grunde die alte Opernschablone bei, schrieb Arien, Duette, Chöre; nur verband er sie durch mehr oder minder charakteristische Rezitative meist arioser Art, so dass er aus dem Melodischen nicht heraus kam, in dem er schliesslich das ohnehin fragwürdige Drama, das er auf solche Weise zu heben dachte, ertränkte.

Was in Webers „Euryanthe" wirkte, war nicht das Drama, da die Gestalten dieses Werkes Theaterpuppen sind und keine natürliche Teilnahme zu erwecken vermögen, sondern die an sich herrliche Musik. Im Theater ist das aber nur ein zweifelhafter Vorzug. Beethoven traf den Nagel auf den Kopf, als er beim Durchlesen der Partitur sagte: „Herr v. Weber hat sich dabei zu viel Mühe gegeben." Und Grillparzer, der Dramatiker(!), hatte den Wald vor Bäumen nicht gesehen, wenn er sich über die „Euryanthe" äusserte: „Mehr Poesie als Musik!"

[1]) Goethe (Gespräche mit Eckermann): „. . . aber so viel ist gewiss, dass ich eine Oper nur dann mit Freuden geniessen kann, wenn das Sujet ebenso vollkommen ist wie die Musik, so dass beide miteinander gleichen Schritt gehen. . . Diese Wichtigkeit einer guten Grundlage begreifen entweder die Komponisten nicht, oder es fehlt ihnen durchaus an sachverständigen Poeten, die ihnen mit Bearbeitung guter Gegenstände zur Seite träten. Wäre der ‚Freischütz' kein so gutes Sujet, so hätte die Musik zu tun gehabt, der Oper den Zulauf der Menge zu verschaffen, wie es nun der Fall ist, und man sollte daher dem Herrn Kind auch einige Ehre erzeigen."

Digitized by Google

Es folgte der „Oberon“. Nur ungern ging Weber, obwohl er den poetischen Stoff liebte, an die Komposition des zerfahrenen Textbuches, das mit so viel Dialog untermischt war und dessen Gestalten — wie der durch die „Euryanthe“-Erfahrungen Gewitzigte wohl erkannte — abermals keine entwickelten Charaktere (wie im „Freischütz“), sondern Opernfiguren waren. Er fühlte, dass der in „Euryanthe“ eingeschlagene Weg nicht der richtige war, kehrte daher zur bescheideneren Operngestalt und zum Volkstone zurück, den er nun mit dem Klangzauber orientalischer Märchenpracht und fremdartigen Melismen und Wendungen dem Charakter des Stoffes anpasste. Doch auch der „Oberon“ errang keinen auch nur annähernd an den „Freischütz“-Jubel heranreichenden Erfolg; wohl schwärmte man für die wonnige Musik und für die — prächtigen Dekorationen, eine innere Anteilnahme am Drama gab sich jedoch nicht zu erkennen. Freilich machten sich auch Stimmen vernehmbar, die die „Oberon“-Musik mehr für den Kenner als für den Laien geeignet erklärten — unbegreiflich, aber schwarz auf weiss zu lesen in einer Londoner Zeitung 1826.

Wir sehen: im Ergreifen der Stoffe und in der Art ihrer Behandlung durch Weber spricht sich noch kein sicheres Bewusstsein, kein zielbewusstes Steuern nach einer bestimmten Richtung hin aus. Wäre Weber älter geworden, oder hätten ihn wenigstens nicht Krankheit und die Sorge um die Seinen bedrängt und zu raschem Zugreifen auf dem mit dem „Freischütz“ so erfolgreich betretenen Gebiete genötigt, so hätte er uns sicher noch Bühnenwerke geschenkt, in denen seine Individualität so vollkommen zum Ausdrucke gekommen wäre wie im „Freischütz“. So aber blieb es nur bei tastenden Versuchen, einen eigenen dramatischen Stil zu schaffen, ähnlich wie wir es bei Schiller und Goethe beobachten können.

Zwei Züge sind allen Opern Webers vom „Waldmädchen“ bis zum „Oberon“ gemein: der grunddeutsche Ausdruck (im Gegensatze zu der buhlerischen Art der welschen Werke dieser Zeit und zu jenen „deutschen“ Opern seiner Vorgänger, deren Musik ein Kompromiss zwischen italienischem Stil und deutschem Inhalt vorstellt) und der romantische Charakter.

Mochte Weber deutsche, türkische oder chinesische Stoffe musikalisch behandeln, er verschmähte es zwar nicht, seiner Musik einen gewissen nationalen Einschlag zu geben, verlor sich aber nie in unfruchtbare Nachahmung des Fremdländischen, sondern blieb deutsch im Ausdrucke von der ersten bis zur letzten Note.[1])

Dass die von den Brüdern Schlegel, Tieck, Novalis und Anderen schriftstellerisch vorbereitete Romantik auf musikalischem Gebiete erst in Weber's Werken zum vollen Durchbruche kam, weiss jedermann. Gleichwohl enthält

[1]) Das kann auch von Webers „Grande Polonaise“ op. 21 und „Pollacca brillante“ op. 72 gelten.

Digitized by Google

Webers Musik — was die Beibehaltung der alten Formen betrifft — klassizistische Reste, die jedoch dem Ausdrucke des neuen Inhalts keine empfindlichen Hindernisse bereiten, wohl aber mit den Sonderzwecken, die sie verfolgen, die freie Entwickelung des Dramas als solchen hemmen.

Weber bebaute in seinen Opern alle Gebiete der Romantik: die Natur- und Waldromantik in „Silvana" und „Freischütz", die der Elfen- und Erd-Geister in „Rübezahl" und „Oberon", der Jäger im „Freischütz", der „Zigeuner" in „Preciosa", der Ritter in „Euryanthe" und „Oberon", und in jeder dieser Gattungen traf er den Nagel auf den Kopf. Besonders wurde Webers Jäger-Romantik typisch für alle Nachfolger, und seine Elfen-Romantik hat auch der Elfen-Spezialist Mendelssohn nicht zu überbieten vermocht. Nur das Ritterliche hat Wagner im „Lohengrin" noch eindringlicher ausgestaltet. Was die Naturschilderungen betrifft, so hat die Zunahme der koloristischen Hilfsmittel heute darin eine Steigerung hervorgerufen, die uns die Weberschen fast nur als bescheidene Versuche erscheinen lassen.

Gehen wir nun noch auf die Elemente der Weberschen Kunst ein, so zieht vor allem das Melos dieses Meisters unsere Aufmerksamkeit auf sich. Es ist meist koloriert, ohne Koloratur im landläufigen Sinne zu sein. Nirgends handelt es sich um einen der Melodie aufgehängten Zierrat, sondern jede Note ist ein melodischer Wesensteil. So die Aussenseite der Weberschen Melodie, die sich aber oft auch in ganz einfachen Schritten bewegt; ihr Inhalt ist entweder von warmer, treuherziger Empfindung erfüllt und nähert sich in den getragenen Sätzen fast immer dem Volksliede, oder er entwickelt hinreissendes Feuer. Aber auch der Ausdruck des Graziösen (Lieder des Ännchens im „Freischütz", Duett zwischen Fatime und Scherasmin im „Oberon") und des Humorvollen („Freischütz": „Schau' der Herr mich an als König!", „Einst träumte meiner sel'gen Base") ist ihm eigen. Das melodische Prinzip beherrscht geradezu das Webersche Schaffen, und zwar nicht nur häufig auf Kosten des Dramas, sondern auch zum Nachteile der sprachgemässen Deklamation. Des Meisters augenfällige Vernachlässigung dieses Gebietes ist schon so oft beleuchtet worden,[1]) dass mir eine neuerliche breite Auseinandersetzung darüber als überflüssig erscheint. Um so verwunderlicher muss Webers Bekenntnis berühren, das er als Antwort auf einen die Deklamation eines seiner Lieder kritisch beanstandenden Aufsatz eines gewissen A. Müllner veröffentlichte:

„Nach meiner Ansicht ist es die erste und heiligste Pflicht des Gesanges, mit der möglichsten Treue wahr in der Deklamation zu sein."

Im Verlaufe der angezogenen Ausführungen des Meisters findet sich

[1]) Siehe darüber mein Buch „Die musikalische Deklamation" (Leipzig 1880), Seite 70 und Richard Wagners Aufsatz „Über das Opern-Dichten und Komponieren im Besonderen" [ges. Schr. Bd. X (Leipzig 1883)] Seite 209 ff.

Digitized by Google

dann auch eine Art von Rechtfertigung für die Weitherzigkeit, die Weber in gesangsdeklamatorischer Hinsicht an den Tag legte. Es heisst da:

„Weiter ist es aber auch zunächst das eigentliche Geschäft der Melodie, das innere Leben, welches das Wort ausspricht, wiederzugeben und hell hervortreten zu lassen, wobei nicht selten die grosse Gefahr erscheint, bei ängstlich gesuchter Korrektheit den Blütenstaub der inneren Wahrheit der Melodie in Steifheit und Trockenheit zu verwandeln."

Auch ein Standpunkt! Und man muss sagen: Weber weiss ihn durch den poetischen Inhalt seiner Melodie zu vertreten. Dort wo die Verständlichkeit des Wortes von sachlicher Wichtigkeit für den Fortgang der Handlung ist, stellt sich die Prosodik und Rhythmik der Weberschen Deklamation, das Anpassen des durch kein Melos in Anspruch genommenen Tones an das Wort als einwandfrei dar, so in dem grössten Teile der „Euryanthe"-Rezitative, wenngleich die Wahl ihrer Intervalle sich kaum über die Konvention erhebt. Ein Fortschritt gibt sich aber dabei im Modulatorischen kund. Er weist direkt auf das zwischen Rezitativ und Sprachgesang sich befindende Entwicklungsstadium hin, wie es im ersten Akt des „Lohengrin" sich findet. Man beachte auch (z. B. in No. 3 von „Euryanthe") die in die rezitativische Wechselrede eingestreuten, den dramatischen Eindruck fördernden kurzen Orchesterzwischenspiele. Auch sie hat Wagner im „Lohengrin" direkt von Weber übernommen. Bis zu der Erkenntnis aber, dass das Lied im musikalischen Drama nur eine sehr bedingte Stellung haben kann, indem es die Unmittelbarkeit, Wahrhaftigkeit und Kraft des durch kein rein ästhetisches Mittel hindurchgegangenen dramatischen Ausdruckes durch seine ruhigen Schönheitslinien untergräbt, bis zu dieser Erkenntnis ist Weber, der Melodiker *κατ' ἐξοχήν*, nicht durchgedrungen. Ihm war die gegliederte Melodie alles; sie war ihm sogar mehr wie dem grossen Melodiker Mozart, der sich im Dienste des Dramas von ihr sehr wohl zu emanzipieren verstanden hat.[1]) Die übergrosse Zumutung, die Weber an die Melodie gestellt hat, rächte sich damit, dass ihre Wirkung für das Drama zum Teile versagte. Selbst die ihr eigene grosse Charakteristik und Wahrhaftigkeit konnte hierin nur wenig zum Guten ändern.

Es finden sich bei Weber zweifellos gar manche Elemente, die zur Gestaltung des musikalischen Dramas unbedingt nötig, ja unentbehrlich sind; deshalb konnte auch Wagner bei Schaffung seines Gesamtkunstwerkes unmittelbar an sie anknüpfen; alle diese Elemente konnten für Weber selbst nicht fruchtbar werden, da er ihr Verhältnis zum Ganzen verkannte.

[1]) Man denke an das grosse Rezitativ der Donna Anna vor der sogen. Rache-Arie, die nur wie eine dem Zeitgeschmacke Rechnung tragende, in eine geschlossene Form gebrachte Konklusion erscheint, während das mit kolossaler Steigerung aufgebaute Rezitativ den eigentlichen Kern bildet.

Digitized by Google

So kam es, dass dieser herrliche Künstler nach dem „Freischütz" (mit dem ein einzigartiger Höhepunkt der „Oper" erreicht worden ist) keinen entsprechenden Lohn für sein Streben mehr ernten konnte. Er erklärte in „Euryanthe" der Nummern-Oper den Krieg,[1]) ohne jedoch das musikalische Drama schaffen zu können, und kehrte trotz seiner Überzeugung von der Notwendigkeit einer Reform der Oper mit dem „Oberon" resigniert in die ihm von Natur und Schicksal gesteckten Grenzen zurück.

Diese in Rede stehenden Elemente sind: eine im Dienste des Ausdruckes sich herausbildende Bereicherung der Modulation, die Anwendung einer Art von Leitmotiv, allerdings ohne jeden Versuch eines symphonischen Parallelismus mit dem Drama (ein solches weist schon der „Abu Hassan" auf) und eine ausserordentliche Hebung der Charakteristik des Orchesterklanges mittels feinfühliger und kluger Anwendung der Eigenart der einzelnen Instrumente und des verschiedenartig gefärbten Klanges ihrer Lagen, ferner mit Hilfe charakteristischer Mischungen ihrer Klangfarben im Gegensatze zur schablonenhaften Manier der Zusammenkoppelung zweier Instrumente der gleichen Familie zur Nivellierung des Klanges, die er als Charakteristiker schlechthin perhorreszierte. Jeder Musiker, der sich mit den Partituren dieses Meisters nur einigermassen beschäftigt hat, weiss, welche Klangwirkungen Webers Hörner, Klarinetten, Violoncelle, tiefe Flöten usw. ausüben, wieviel Instrumental-Neuland er entdeckt hat, das seine Nachfolger als unverlierbares Gut bewahrten und sich zunutze machten. „Das preisen die Schüler aller Orten, sind aber keine Weber geworden." Jeder erfindet nämlich das, wozu ihn die innere Not treibt; so schuf sich auch Weber jene Ausdrucksmittel, deren er bedurfte, um das erschöpfend aussprechen zu können, was ihn beseelte. Die „Schüler" aber bemächtigen sich der erprobten Ausdrucksmittel, ohne dass deren Anwendung durch innere Nötigung motiviert wäre. Hierbei erinnere ich mich der treffenden Antwort, die Liszt einem Opern komponierenden deutschen Fürsten erteilte, der seine Vermittlung bei Wagner erbat, damit dieser ihm bei der Instrumentierung behilflich sei, was ihm hauptsächlich bezüglich der Verwendung der Posaunen erwünscht wäre, die im „Tannhäuser" so gut klängen. Liszt belehrte den Fürsten damit, dass Wagner jedesmal zuerst etwas eingefallen sei, bevor er es für die Posaunen setzte. Welche tiefe Wahrheit liegt in diesen Worten: der ganze Unterschied zwischen orchestraler Erfindung und — Instrumentation, entsprechend demjenigen zwischen dem malerischen

[1]) Die „Nummern" sind aber daselbst in der Tat vorhanden. Nur spinnt Weber den bereits abgeknüpften Faden zum Zwecke der Verbindung mit der nächsten „Nummer" weiter (siehe z. B. die Arie des Lysiart, No. 10, II. Akt und das sich anschliessende Rezitativ).

Digitized by Google

Kunstwerk und dem kolorierten Bilderbogen! Hören wir einmal, was Weber selbst darüber sagt.[1]) Nachdem er meint, dass die Redensart, ein Musikstück sei „schön instrumentiert", das Kunstwerk „elend in zwei Hälften teilen" wolle, heisst es:

„Ein wahrer Meister hat im Augenblicke des Erfindens alle ihm zu Gebote stehenden Mittel als Farben vor Augen. Er denkt sich so wenig als der Maler eine nackte Gestalt, die er erst später mit glänzenden Lappen und Steinchen aufputzen möchte. Ja! unter dem reichen Faltenwurfe entdecke man allerdings die innere Ursache desselben in dem ihn erzeugenden Muskel usw., aber das Ganze muss ganz gedacht sein, sonst bringt es auch nur Halbheit vor das Auge oder Ohr des Geniessenden: ist ein angeputzter Gliedermann und keine lebende Gestalt."

Es erübrigt noch, einiges über Webers Ouvertüren zu sagen, die den musikalischen Glanzpunkt seines Schaffens bilden und wohl, so lange der Sinn für edle und gesunde Musik noch nicht erstorben ist, als Muster ihrer Gattung gelten werden. Vor allem ist ihre Architektur zu bewundern: nicht die akademische Form (erweiterte Sonatenform nennt sie der Schulmeister), in die ihr reicher Inhalt gegossen ist, sondern dieser wohlgeordnete Reichtum selbst, von dem jeder einzelne Edelstein so glücklich in das Ganze eingefügt ist, dass ihm die volle Aufmerksamkeit des Geniessenden sicher ist, mit dem seinen Feuerglanz weithin ausstrahlenden Kohinoor auf dem Gipfel des Baues. Die Webersche Opernouvertüre, ein viel nachgeahmter, jedoch niemals auch nur entfernt erreichter Typus, weist das charakteristische Merkmal auf, dass sie (im Gegensatze zu Mozarts „Figaro"-Ouvertüre) kein Motiv bringt, das nicht später in der Oper selbst erklingt. Man könnte sich daher versucht fühlen, sie mit dem zweifelhaften Epitheton „Potpourri" zu belegen, wäre die Dialektik, mit der all die entzückenden Melodieen vorgebracht werden, nicht eine so vollendete, dass diese echten Theatergebilde auch im Konzertsaale das rigoroseste Stilgefühl nicht verletzen können. Die „Freischütz"-, „Euryanthe"- und „Oberon"-Ouvertüre bilden ein leuchtendes Dreigestirn am Himmel der Tonkunst. Jede von ihnen ist ein formschöner musikalischer Prolog zur darauffolgenden Oper, deren Gefühlsinhalt er in nuce darlegt und auf deren Stimmung er vorbereitet, ohne auf eine selbständige künstlerische Wirkung zu verzichten.

Eine mittelbare Bedeutung hat Weber als Opernkomponist dadurch gewonnen, dass seine „Euryanthe", ungeachtet ihrer grossen Fehler, zu einem Ausgangspunkt des Wagnerschen Schaffens geworden ist. Die Brücke von der „Euryanthe" zum „Lohengrin" ist für jeden sichtbar, der die beiden Werke kennt. Sie liegen einander so nahe; aber der breite Strom der Erkenntnis vom wahren Wesen des musikalischen Dramas trennt sie. Wagner hat über ihn die Brücke geschlagen, auf der er fruchtbare Keime,

[1]) In seiner Besprechung der Oper „Lodoiska" von Cherubini.

Digitized by Google

die er dem Ufer Webers entnahm, zum anderen hinüberführte. Der schon oft hervorgehobene Parallelismus der Paare Lohengrin—Elsa, Friedrich—Ortrud einer- und Adolar—Euryanthe, Lysiart—Eglantine andererseits ist es nicht allein, der die kräftige Anregung erkennen lässt, welche die „Euryanthe" zu dem Entwurf und der musikalischen Ausführung des „Lohengrin" gegeben hat. Gar manche Einzelzüge verraten das Patenverhältnis des älteren Werkes zum neueren, so z. B. das schon inhaltlich an den Dialog Friedrichs und Ortruds erinnernde rezitativische Zwiegespräch zwischen Lysiart und Eglantine mit dem Hervortreten der düsteren fis-moll-Tonart im entscheidenden Momente („Und sprichst du wahr?" heisst es gegen den Schluss hin — man denkt an „Ha, sprächst du wahr!"); einzelne Unisoni im sich anschliessenden Duett; das erste Rezitativ Adolar—Lysiart mit dem Tremolo der Geigen und den dazwischen geschleuderten energischen Bassfiguren (vergleiche Friedrichs Anklage im ersten Akt von „Lohengrin"); der schwere breite Gesamtrhythmus und musikalische Gang der Szene mit Chor No. 4; das Rezitativ Euryanthe—Eglantine No. 5a (vergleiche Elsa—Ortrud im „Lohengrin"); die Achtelfiguren in der Begleitung der Eglantinenarie No. 6 (vergleiche Ortrud: „In ferner Einsamkeit des Waldes"); das Einsetzen des dämonischen Ausrufes Eglantinens „Betörte! die an meine Liebe glaubt, du bist umgarnt, nicht entrinnst du mehr!" nach dem schönen Einklang des vorhergehenden Duetts (vergleiche Ortrud: „Entweihte Götter! Helft jetzt meiner Rache!"); die eingestreuten kleinen Chorsätze im Finale des zweiten Akts u. a.

So steht ein Künstler auf den Schultern des andern — der ewig wiederkehrende Prozess in der Entwickelung der Künste. Nicht jedem ist es vergönnt, einen erdachten Bau bis zum Giebel zu vollenden, wohl aber jedem, seine Individualität mindestens in einem Hauptwerke erschöpfend zum Ausdrucke zu bringen. Dieses Werk ist und bleibt für Weber trotz alles Bedeutenden, was er sonst noch geschaffen, „Der Freischütz". Mit ihm hat der Meister das Herz seines Volkes zum Tönen gebracht. Und so lange es einen deutschen Geist gibt, wird dieses Werk in ihm lebendig bleiben.

Das Zeugnis aber, das dieser edle deutsche Künstler sich selbst auf den Grabstein geschrieben wünschte,[1]) wird ihm keiner versagen, der seiner Kunst je näher getreten ist:

„Hier liegt einer, der es wahrhaft redlich und rein mit Menschen und Kunst meinte."

[1]) Autobiographie vom 26. März 1818.

Digitized by Google

ZWEI UNBEKANNTE WEBER-BRIEFE

Mitgeteilt von Dr. Franz Segner-Würzburg

Von wenigen Grossen im Reiche der Kunst und Literatur, vielleicht einzig noch von Goethe, ging auf die Nachwelt ein so getreues, alle Einzelzüge umfassendes Bild des Lebensganges über, wie von dem unsterblichen Sänger des „Freischütz", von Carl Maria von Weber. Über Erlebnis und Stimmung beinahe jeden Tages seines kurzen, schaffensreichen Künstlerlebens sind wir unterrichtet, und was diese eingehende Kenntnis ganz besonders wertvoll macht: sie stützt sich fast ausnahmslos auf Dokumente von Webers eigener Hand; einmal auf die Bekenntnisse, die er in seinen fast bis zum letzten Atemzuge fortgeführten Tagebüchern niedergelegt, sodann auf die weitverzweigte, in reichster Fülle erhaltene Korrespondenz, die er, der allezeit Schreiblustige und Schreibgewandte, nach den verschiedensten Richtungen pflog.

Die Gründlichkeit, mit der die beiden klassischen Bearbeiter von Webers Leben und Wirken, Max Maria v. Weber[1]) und Jähns[2]), alle irgendwie erreichbaren, auf Webers Lebensgang bezüglichen Dokumente, besonders auch seine zahlreichen Briefe zusammentrugen, um sie teils wortgetreu, teils dem wesentlichsten Inhalte nach in ihre Darstellung zu verflechten, der Eifer, mit dem auch späterhin alle zeitgenössischen Belege, zumal die von Webers eigener Hand gesammelt und publiziert wurden, lässt es nahezu ausgeschlossen erscheinen, dass noch viele „Weberiana" der Veröffentlichung harren. Nur ganz vereinzelt mögen noch da oder dort unbeachtet, vielleicht auch unerkannt, Reliquien von Webers Hand sich finden.

Zwei Dokumente solcher Art sind die hier zum ersten Male veröffentlichten, in die Autographen-Sammlung der Würzburger Universitätsbibliothek übergegangenen Originalbriefe des Meisters.

Beide Schreiben sind gerichtet an den Universitätsprofessor und Musikdirektor Fröhlich (1780—1862)[3]), den Begründer der Würzburger Musik-

[1]) Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild. 3 Bde. Leipzig 1864—66.

[2]) Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronolog.-themat. Verzeichnis seiner sämtlichen Kompositionen . . . unter Benutzung von Webers Briefen und Tagebüchern . . . Berlin 1871.

[3]) Näheres über ihn findet der Leser der „Musik" in Heft 19 des Jahrgangs III S. 55 f., das auch sein Bild enthält.

Digitized by Google



CARL MARIA VON WEBER
Gestochen von Jügel

V. 17

Digitized by Google

Digitized by Google

schule, zu dem Weber gelegentlich seiner ersten Kunstreise im Jahre 1811 in nähere Beziehung getreten war.

Der erste Brief zeigt uns den jungen Meister mitten in der Not und Klemme seiner Wanderjahre, als er vertrieben aus dem Schwabenlande, wo er nach den wechselvollen Jahren seiner Jugend eine sichere Heimstätte gefunden zu haben wähnte, nach kurzer Rast in Mannheim und Darmstadt, von Land zu Land, von Stadt zu Stadt eilte, um, wie er seinem Freunde Gänsbacher mit beweglichen Worten klagt, „bei fremden Menschen herum zu laufen, jedem etwas vorzududeln, damit er sieht, dass man etwas kann, und unter 30 kaum auf einen zu stossen, der Antheil nimmt und thätig ist". In Professor Fröhlich glaubte er — nicht mit Unrecht — solch einen teilnehmenden, hilfsbereiten Gönner gewonnen zu haben, durch dessen Einfluss und Vermittlung er klingenden Lohn für sein neuestes Werk, die damals eben vollendete Oper „Abu Hassan", zu erlangen hoffte. Der Notschrei nach Geld, dem der junge Meister gerade in diesem Opus beredtesten musikalischen Ausdruck verlieh, und der die Stimmung jener hart bedrängten Tage in ganz charakteristischer Weise widerspiegelt, dringt auch aus dem uns erhaltenen Briefe gellend an unser Ohr. Noch ahnte der junge, hoffnungsfrohe Künstler nicht, dass Mangel und Sorge seine nimmer weichenden Begleiter durchs ganze Leben sein, dass unter dem Druck schaffenslähmender Bedrängnis seine von ihm so hoch und heilig gehaltene Kunst noch so oft „nach Brot gehen" sollte. „Das soll sie nicht!" Dieses befreiende Wort sprach zu ihm kein fürstlicher Gönner, die spendende Hand ihm öffnend; vom Druck der Alltagssorge wurde er erst befreit, als ein Mächtigerer als alle Grossen dieser Erde sich seiner erbarmend annahm: erst als sein liederfroher Mund für immer verstummte und die Leier seiner todesmatten Hand entsank, als die Majestät des Todes ihm die Pforten ihres Friedensreiches erschloss, war für Meister Weber die erlösende Stunde gekommen, da seine hehre Kunst fortan nicht mehr nach Brot zu gehen brauchte.

Das zweite Schreiben ist ein Dokument aus jener Epoche von Webers Leben, die von seinem Biographen bezeichnenderweise die Signatur „Jochjahre des Künstlers" erhielt. Es gibt uns Kunde von dem rastlosen Streben Webers in Prag, wohin er 1813 als Reorganisator der Deutschen Oper berufen worden war. Dass die Übernahme dieser an und für sich verlockenden, aber bei der Interesselosigkeit des Prager Publikums und der steten Anfeindung besonders seitens der dortigen Theaterkommission wenig dankbaren Aufgabe auch nur unter dem Drucke prekärer pekuniärer Bedrängnis erfolgt war, wissen wir aus Webers eigenen Aufzeichnungen. „Ich kann mich schwer entschliessen, meine Pläne nach Italien usw. fahren zu lassen, aber um die Wonne zu geniessen, bald meine Schulden als

Digitized by Google

braver Kerl zahlen zu können, thue ich schon etwas. Andremo!" Mit diesen wahrlich resigniert genug klingenden Worten hatte Weber die Annahme seines in materieller Hinsicht äusserst günstigen Prager Engagements glossiert. Die Tatsache, dass ihm gleichwohl auch hier trotz aller entgegenwirkenden Hemmnisse sein nie versagender Idealismus über all das Unbefriedigende seiner Stellung hinweghob, dass er sich trotz kränkender Versagung der seinem Genius geschuldeten Anerkennung in dem unablässigen Ringen nach den höchsten Zielen nicht beirren liess, wird uns durch diesen Brief erneut in die Erinnerung zurückgerufen. Die Lauheit des Prager Publikums zu besiegen und besseres Verständnis der neu aufzuführenden Tonwerke zu bewirken, hatte er gerade damals mit der Publikation seiner „dramatisch-musikalischen Notizen" begonnen, einem Unternehmen, über das er selbst an anderer Stelle urteilt, dass es zwar „viele Krittler und eselhafte Meynungen erzeugt, aber doch seine Nuzbarkeit bewährt" habe. Seinem alten Freunde Fröhlich berichtet er in unserem Schreiben über diese von den Zeitgenossen wenig anerkannten Bemühungen, denen er ein gut Teil seiner kargen, vom aufreibenden Alltagsdienst am Theater nur allzusehr in Anspruch genommenen Zeit opferte. Zugleich überreicht er ihm den Text der kurz vorher (Dez. 1815) komponierten Kantate „Kampf und Sieg", jenes denkwürdigen, nationale Begeisterung atmenden Triumphgesanges auf Napoleons endgültige Bezwingung.

Der Inhalt der Briefe lautet:

I.

Bester Freund!

Sie werden vielleicht glauben, ich hätte Sie schon vergessen, weil ich Ihnen so lange nichts von mir hören liess, aber sein Sie versichert, dass nur der überhäufteste Geschäftsdrang mich abhielt früher an Sie zu schreiben. Nie werde ich die herzliche Aufnahme vergessen, die ich in Würzburg fand,[1]) und das Andenken so guter Menschen ist mir ein lieber Begleiter in die Ferne. H. von Hartmann,[2]) dem ich mich innigst zu empfehlen bitte, würde ich auch schon seiner Erlaubniss gemäss geschrieben haben, wenn nicht die nehmliche Ursache mich verhindert hätte, auch habe ich nur wenig noch seine lieben Angehörigen[3]) zu sehen Gelegenheit gehabt, indem ich in einem Strudel von Gesellschaften und Invitationen lebe, der mich beynah nicht zu mir selbst kommen lässt. Meine Reise war bis hieher nicht sonderlich günstig.

[1]) Weber war am 25. Februar 1811 nach Würzburg gekommen, wo er bis 3. März verweilte.

[2]) Grossherzoglicher Hofrat und Staatsrats-Sekretär v. Hartmann war so für Weber eingenommen, dass er ihm am Hofe des damals in Würzburg regierenden und residierenden Grossherzogs Ferdinand (von Toscana) eine feste Anstellung zu erwirken suchte.

[3]) In den verschiedenen süddeutschen Städten, die Weber auf seiner damaligen Kunstreise berührte.

Digitized by Google

Weder in Bamberg, Nürnberg noch Augsburg war etwas für mich zu machen und hier werde ich auch solange herumgezogen, dass ich erst in 8 Tagen ein Concert geben kann,[1]) zu dem ich auch noch etwas neues für den Klarinettisten Bärmann[2]) componire. Die unnüz verlohrene Zeit ist mir immer das empfindlichste. Wie steht es mit Ihren Geschäften, haben Sie sich schon mit Weber in Mannheim[3]) in Relation gesezt? Er freut sich darauf wie er mir schreibt. Im Morgenblatt habe ich noch nichts von Ihnen gelesen, haben Sie unsere kleine Abrede vergessen? ich habe einen Aufsaz Würzb[urg] betreffend fertig, habe aber noch nicht dazu kommen können ihn abzuschreiben. Nun habe ich noch eine Bitte an Sie, bester Freund, ich schliesse Ihnen hier einen Brief von H. Grisi[4]) bey, aus dem Sie ersehen werden, dass der Grossherzog meine Oper gekauft. Ich schikte sie durch einen guten Freund von Bamberg aus an ihn ab nebst der Chiness. Overture,[5]) die ich ihm zum Präsent machte, und habe bis jetzt noch keine Antwort erhalten. ich bat Ihn das Geld nach Augsburg an Carli et Comp. zu schikken, und es ist noch nichts erfolgt. ich bitte Sie sehr sich mit aller Schonung darnach zu erkundigen, sprechen Sie mit H. v. Hartmann darüber. Ein Reisender braucht sein Geld, und da ich mich immer weiter entferne, ist es immer schwerer mir Geld nachzuschikken. man kann mir es hieher senden, per Wechsel oder baar. Auf jeden Fall bitte ich Sie mir umgehend zu antworten, recomandiren Sie Ihren Brief, damit ich ihn desto sicherer erhalte, und senden Sie mir den Brief des H. Grisi wieder mit retour. Verzeihen Sie dass ich Sie mit so etwas belästige, aber Sie haben mir so viele Beweise Ihrer Gefälligkeit gegeben, dass ich darauf bauend Sie um diese ersuche. Allen Bekannten, die sich meiner erinnern, 1000 Schönes besonders aber dem lieben v. Hartmannschen und Schallhammern[6])

[1]) Weber war am 14. März in München eingetroffen. Durch Vermittelung des Ministers Graf Montgelas war ihm bald nach seiner Ankunft eine Audienz bei der Königin gewährt worden, bei welcher Gelegenheit ihm die kunstsinnige hohe Dame die Erlaubnis zur Veranstaltung eines Konzertes im Königl. Hoftheater gegeben hatte. Das Konzert fand am 5. April statt.

[2]) Weber hatte diesen Künstler, mit dem ihn fortan sein ganzes Leben hindurch innigste Freundschaft verband, erst in diesen Tagen in München kennen gelernt. Die erwähnte neue Komposition ist das bei Kühnel mit der Opuszahl 26 erschienene Konzertino in Es. Den durchschlagenden Erfolg dieses flüchtig hingeworfenen Stückchens kennzeichnen am treffendsten Webers eigene Worte: „Seit ich für Bärmann das Konzertino komponiert habe, ist das ganze Orchester des Teufels und will Konzerte von mir haben."

[3]) Musiktheoretiker Gottfried Weber, des Meisters älterer Freund und Gönner.

[4]) Von dieser am Hofe Grossherzog Ferdinands in Musicis massgebenden Persönlichkeit hat Weber in einem Briefe an seinen Intimus Gänsbacher (27. Februar 1811 aus Würzburg) folgende, wenig schmeichelhafte Charakteristik entworfen: „Der Grossherzog hört niemand der nicht an ihn empfohlen ist und der Konzertmeister Grisi, ein Italiener, ist eine falsche Kanaille, der gern alles von sich abwälzt." (Die in Weber-Biographieen und Briefsammlungen übergegangene Schreibweise „Krisi" ist falsch; in dem hier mitgeteilten Briefe schreibt Weber deutlich „Grisi", wie der Musiker auch wirklich hiess.)

[5]) Nach Jähns: „Ursprüngliche Gestalt der späteren Ouvertüre zu Schillers Turandot." Das Werk gilt als verschollen.

[6]) Franz Ludwig von Schallhammer, Rat der grossherzogl. Rentkammer (nachmals Direktor des Zolldepartements).

Digitized by Google

Hause. auch H. v. Tautphoeus.[1]) Und an Sie liebster Freund die Bitte nicht zu vergessen Ihren Sie hochachtenden liebenden Freund

München, d. 30. März 1811. v. Weber

im goldenen Hahn No. 13.

II.

Verehrter lieber Freund!

Ihr lieber Brief vom 2. September 1815 hat mich nicht mehr in München[2]) getroffen, sondern ich erhielt ihn hier den 20. September. Die Last einer für mich aufbewahrten Geschäftsmasse raubte mir anfangs die Musse Ihnen bald wieder Ihre herzlichen mir so werthen Gesinnungen und Freundschaft zurückgeben zu können. Dann kam die Composition meiner Cantate und manches andere dazwischen. Der freundliche Antheil, den Sie an meinen Werken überhaupt so thätig, und mit fein und warm fühlender Einsicht nehmen, macht dass ich mich nicht scheue diesen Brief mit dem Text meiner Cantate und meiner Ansicht bey deren Composition zu beschweren. Vielleicht führt mich das Schicksal bald einmal zu Ihnen und dann sollen Sie auch hören, was schwerlich früher geschehen kann, da ich die Partitur nicht stechen lasse, sondern nur an unsern Fürsten sende. Die Musikalische Z[eitung] bringt mir Ihren Namen oft und stets achtungswerth vor Augen. Haben Sie herzlichen Dank für das, was Sie über meine kleinen Sonaten[3]) gesagt haben. So verstanden und gefühlt zu werden ist ein freudiger schöner Lohn. Recht begierig bin ich auf Ihre Anzeige meines Quartetts, und empfehle Ihnen zugleich die Kindleins, die bey Schlesinger in Berlin von mir erscheinen, der beynah alles von mir jetzt verlegt. Um die Mittheilung der Abhandlung über den Geist Voglers bitte ich recht sehr, sowie um alle Notizen, die Sie mir in Beziehung auf Ihn vielleicht verschaffen können.[4]) Zugleich wünsche ich, dass Sie mir zuweilen Kunstnachrichten von Ihrem Wirken und Treiben geben, um es durch die hiesigen Blätter auch in den österreichischen Staaten bekannt zu machen. Ich habe seit einiger Zeit ein eigenes gewagtes Unternehmen begonnen, durch das ich auf Geist und Geschmack des hiesigen Publikums zu wirken suche. auch davon lege ich Ihnen das erste Blatt bey, damit Sie wenigatens sehen, dass mein Eifer für das Gute mit gleicher Liebe und Thätigkeit wirkt.

Zu Ihrer dramatischen Arbeit[5]) wünsche ich von Herzen alles Glück und Segen, was auch nicht fehlen wird. Was Sie davon auf andern Bühnen vorbereitet wünschen, bitte ich mir zuzusenden, es soll mit der Liebe und Sorgfalt gegeben werden, die ich jedem guten Werke und natürlich doppelt dem aus Freundeshand entsprossenen, erweise. Von grösseren Arbeiten habe ich jetzt nichts vor. es ist bey

[1]) Exzellenz Johann Nepomuk Freiherr von Tautphoeus, bayer. Gesandter am Hofe des Grossherzogs von Würzburg.

[2]) Hier hatte Weber einen längeren Sommerurlaub zugebracht.

[3]) Six Sonates p. Pfte. et Violon. op. 17; von Fröhlich sehr anerkennend besprochen in der Allg. Musikal. Zeitung, 1815 No. 36.

[4]) Weber hatte damals die Absicht eine Biographie seines Lehrers, des Komponisten Abt Vogler zu schreiben.

[5]) „Scipio, oder die Eroberung von Neukarthago". Grosse heroische Oper in zwei Akten v. H. Jos. Ultsch, in Musik ges. v. Jos. Fröhlich. Ausführlich besprochen in der Allg. Musikal. Zeitung, 1816 No. 45.

Digitized by Google

meinen ungeheuren Dienstgeschäften beynah unmöglich sich noch zum Selbstschaffen zu erheben, und diess wird mich auch wohl aus dieser übrigens angenehmen Existenz (nehmlich was der Haufe angenehm schilt) treiben.[1]) Ich habe in manchem Monat 18 Opern-Vorstellungen. Einen wahren Seelenschmauss bereite ich mir jezt mit dem Einstudiren von Glucks Iphigenie in Tauris. So etwas erhebt und stärkt wieder, im Gegensazze zu so vielem leeren Geklingel, das man dem lieben Publikum vorsezzen muss. — —

Ich brauche Ihnen wohl nicht erst zu sagen, dass es mich sehr freuen wird, wenn Sie sich zuweilen eine 4tel Stunde Zeit stehlen wollen mir nur ein paar Zeilen zu schreiben. Gar zu gerne erinnere ich mich meines so kurzen Aufenthaltes in Bamberg;[2]) wo ist denn der H. Hofrath Hartmann hingekommen? ist er noch da, so bitte ich mich herzlichst zu empfehlen.

Nun addio liebster Freund, ich reiche Ihnen die treue Künstlerhand aus der Ferne, lasset uns halten am Guten und an uns.

Mit innigster Achtung und Freundschaft

Ihr

Prag, d. 20. Februar 1816. C. M. v. Weber

D. 24: ich habe den Brief am Festtag liegen lassen um Ihnen meine = dramatisch-musikalische Notizen. Als Versuch durch kunstgeschichtliche Nachrichten und Andeutungen die Beurtheilung neu auf dem landständischen Theater erscheinender Opern zu erleichtern von Carl M. v. Weber. — . — abschreiben zu lassen und beyzulegen, leider war dies aber unmöglich und zu dem Titel hier werde ich Ihnen in meinem nächsten Brief auch die Sache liefern. aus ihm ersehen Sie aber schon, was ich eigentlich will.

Wiederholte herzliche Grüsse von

Ihrem Weber

Ton und Inhalt des zeitlich späteren Schreibens lassen es zweifellos erscheinen, dass die beiden, eben mitgeteilten Briefe nicht die einzigen zwischen Weber und Fröhlich gewechselten waren. Die flüchtige Bekanntschaft vom Jahre 1811, da Weber als junger wandernder Virtuose zu dem damals in der musikalischen Welt bereits hoch angesehenen Professor Fröhlich zum ersten Male in Beziehung getreten war, hatte sich in den folgenden Jahren zu inniger Freundschaft verdichtet, die wohl bis zu des grossen Meisters frühem Tode gewährt haben mag. Schade, dass von den Dokumenten dieses Freundschaftsbundes, wie es scheint, einzig nur die zwei vorliegenden auf die Nachwelt überkommen sind. Diesen wenigstens ist durch den Übergang in den Besitz eines öffentlichen Institutes dauernde pietätvolle Verwahrung gesichert, wie sie solchen Reliquien aus der Hand

[1]) Ostern 1816 kündigte Weber seine Prager Stelle. Was er hier nur als möglicherweise bevorstehend andeutet, war für ihn damals schon beschlossene Sache. Bereits am 20. Januar hatte er Gänsbacher geschrieben: „Man ahndet es hier, dass ich weggehen will, doch weiss es niemand gewiss, und ich werde mich hüten, es vor dem Termin Ostern laut werden zu lassen."

[2]) Offenbar verschrieben statt: „Würzburg".

Digitized by Google

eines unsterblichen Meisters gebührt. Wie hoch ja gerade Carl Maria v. Weber selbst Autogramme der Grossen im Reiche der Kunst zu werten wusste, hat uns sein Sohn Max Maria überliefert. Der bekannte Musikverleger André in Offenbach besass eine Anzahl Mozartscher, vom Meister eigenhändig geschriebener Partituren. Bei Gelegenheit eines Besuches gab er einst Weber, der Mozarts Handschrift nicht kannte und nichts von dem wertvollen Besitze Andrés wusste, eine solche feierlich in die Hand. „Was ist das?“ fragte Weber erstaunt, „was soll ich mit der blossen Abschrift von dieser Mozartschen Sonate?“ „Keine Abschrift!“ rief André, „Mozarts eigene Schrift!“ — Da durchzuckte es Weber wie ein jäher Schreck, er legte die Partitur sorgsam auf den Tisch, drückte gebeugten Knies Lippen und Stirn darauf, betrachtete sie mit feuchten Augen und gab sie dann André mit den Worten zurück: „Wie glücklich ist das Papier, auf dem seine Hand gelegen hat! —“

Auch auf den hier mitgeteilten Blättern, die ein glücklicher Zufall uns bewahrt, hat die Hand eines unsterblichen Meisters geruht; es spricht aus ihnen der unerreichte Schöpfer der deutschen romantischen Oper!

Digitized by Google



CARL MARIA VON WEBER
Zeichnung von Zoelner, lithogr. von Engelmann

Digitized by Google

Digitized by Google



DIE DREI PINTOS

KOMISCHE OPER IN DREI AUFZÜGEN VON C. M. v. WEBER

von Ludwig Hartmann-Dresden

Dass dies Werk Webers als dessen zwölfte Oper existiert, ist durch die Ergänzung und Aufführung 1887 in weitesten Kreisen bekannt geworden. Zu einer vollen Würdigung der darin niedergelegten Weberschen Musikschönheiten ist es damals noch nicht gekommen, so nötig auch die deutsche Bühne ein von der reizendsten Anmut und wundersamer Melodik förmlich strahlendes heiteres Opernwerk gebrauchen könnte. Man war zunächst unsicher und verwirrt, was es mit der Echtheit der Musik für eine Bewandtnis habe. Es hiess, das meiste an den „Pintos" habe der Ergänzer des Werkes, Gustav Mahler, gemacht. Jetzt, wo Mahler als Wiener Hofoperndirektor eine Berühmtheit geworden, würde man seine Ergänzungsarbeit vielleicht gerechter beurteilen; damals (1885) nahm man dem wenig bekannten Leipziger zweiten Kapellmeister sein Beginnen fast übel. Der Mythos, der sich um die Weberschen „Drei Pintos" wob, ist aber viel älter, als die jetzt vorliegende Bearbeitung. Der Mythos begann mit Webers Tod. Um alles Unhaltbare aufzuklären, was seitdem die Sage erzählt hat, sei heute das vollkommene Material hier mitgeteilt, dessen Beweiskraft keine Zweifel lassen wird.

Seit seines Lebens Mitte hatte Weber den Plan, eine „wirklich komische Oper" zu schreiben. Inwieweit gerade er dazu die Fähigkeit besass, das erhellt aus der Ännchenrolle im „Freischütz" und aus bestimmten Teilen aller seiner Opern mit Ausnahme der „Euryanthe". Das schönste, was Weber an heiterer Musik von 1817 ab einfiel, notierte er als Material für die „Drei Pintos". Mehrfach kehrt in seinen Tagebuchblättern die Bemerkung wieder: „heute Ge-Pintot". Den Text zu dem Werk machte ihm Hofrat Winkler (Theodor Hell) nach einer Novelle, die Weber in Th. Hells „Abendzeitung" gefunden. Schon während der Komposition am „Freischütz" begann Weber die „Pintos", und die frohe Arbeit daran begleitete ihn in vielen „Mussestunden" auf der ganzen Höhe seines Schaffens. Auf einem Bogen seiner Skizzen ist auf einer Rückseite das Motiv zu seinem herrlichen f-moll Klavierkonzert notiert, Beweis, dass die entzückenden Pintos-Melodieen aus Webers vollster Blütezeit stammen. Die mir vorliegenden Original-Handschriften Webers verteilen sich auf

Digitized by Google

40 Blätter. Insgesamt hat Jähns, der gewissenhafteste Weber-Biograph, 1769 Takte Pinto-Musik, von Webers eigener Hand, zusammengezählt, während des Meisters ganze fertige Oper „Abu Hassan" nur 1298 Takte, also ein Drittel weniger an Takten, enthält. Von „nur einigen flüchtigen Takten", die von Weber herrühren sollen, ist also keine Rede. Aber auch nach der umgekehrten Seite hat die Mythe übertrieben viel erzählt. Aus einem missverstandenen Brief Webers an Liechtenstein folgerte man — und leider schloss sich Webers Gattin Caroline dieser Lesart an —, dass Weber bei seinem Tode in London das vollendete Manuskript der „Drei Pintos" mit sich geführt habe; in London sei es verloren gegangen. Auch das ist völlig ausgeschlossen. Sehen wir also zu, was in Wirklichkeit nach Webers Tod vorhanden war.

G. Reissiger sowohl, der ein Pinto-Duett orchestrierte, wie V. Lachner und viele Zeitgenossen interessierten sich für die Skizzen. Die Witwe aber übergab diese an Meyerbeer, Webers Mitschüler bei Abt Vogler, wie man sich erinnern wird. Meyerbeer behielt die Blätter, und wirklich mit pietätvoller Sorge, zwanzig Jahre hindurch. Zögernd stellte er sie 1847 den Erben zurück, und Webers Sohn Max, Königl. Sächs. Finanzrat, erhielt damals von allen Seiten die Bestätigung: Meyerbeers Ablehnung der Ergänzungsarbeit (der Brief liegt noch jetzt im Archiv der Enkelin Marion v. Weber vor!) bestehe zu recht. Es sei mit den engen und schwer leserlichen Skizzen nichts anzufangen. Als auch Webers eben genannter Sohn gestorben war, wurde der Königl. Sächs. Hauptmann Karl v. Weber, der Enkel des Komponisten, Erbe. Er hatte, obzwar nur gering musikalisch, den Vorzug, an die Ergänzungsmöglichkeit fest zu glauben. Sein Regiment stand in Leipzig. Dort befasste er sich zunächst mit der Rekonstruktion des Winklerschen Textbuches, und durch Direktor Staegemann lernte er dessen Kapellmeister Mahler kennen. Nicht gleich ging dieser auf die Fragen ein. Aber als er eines Sommers das handschriftliche Material in die Ferien mitgenommen, war er von den Reizen der Melodieen entzückt und stellte sich begeistert in den Dienst der Sache. Für zwei Akte reichte die Musik aus. Der dritte Akt sollte als rezitiertes Schauspiel schliessen. Bei der ersten Zimmerprobe nahmen Mahler, Hauptmann v. Weber und Direktor Staegemann den Einspruch des Schreibers dieser Zeilen, die Oper dürfe nie als Lustspiel abschliessen, prüfend entgegen, und in der Folge wandte nun Mahler die einzige Methode an, um auch den letzten Akt mit Weberscher Musik zu versehen, wie sie in alten Guitarrestücken, Liedern, Kantaten usw. — teils ungedruckt, teils vergessen — überreich vorhanden war.

Bei dem Suchen in diesen meist ganz entzückenden ältern Weberstücken geschah nun etwas Sonderbares, aber zugleich Natürliches: der

Digitized by Google

hochtalentvolle Kapellmeister Mahler assimilierte Webers Stil so unglaublich getreu, dass selbst der Weberkenner irre wurde, ob ein Verbindungsglied, das zwei Webersche Stücke zu verbinden hatte, von Weber oder von Mahler sei. Tatsächlich hat die Kritik nach der ersten Leipziger Aufführung, und mehr noch in Dresden und Wien, einiges als Weberisch bezeichnet, was Mahlers war und umgekehrt. Mahlers Vertiefung in Webers Manier muss als ein Unikum von liebender Selbstlosigkeit bezeichnet werden. Um so mehr, als die gewaltigen seitdem entstandenen Symphonieen und Orchesterlieder Mahlers gewiss nicht in Weberscher Richtung wandeln. 1816 sind die ersten Noten der „Drei Pintos" von Weber niedergeschrieben. Aus 1821 stammen die letzten Skizzen. Die Beschäftigung mit den „Pintos" dauerte aber auch noch fort bei der Vollendung des „Oberon" in London und die letzte Scherznotiz „heute Ge-Pintot" datiert kurz vor seinem Tode aus dem Jahre 1826. Im Juni 1826 verschied der ächteste deutsch-volkstümliche Gefühlsmusiker in der britischen Weltstadt. Ergibt es sich nun nicht als nächste Pflicht, seiner unvollendeten von ihm so heiss geliebten komischen Oper die Wege zu ebnen und sie dem Herzen des deutschen Volkes näher zu bringen? „Die drei Pintos" rühren von C. M. von Weber selbst her, mit ganz unwesentlichen Ausnahmestellen. Nachstehende Tabelle, auf Grund uns vorliegender, im Besitz der Freifrau Marion von Weber, Carl Marias Enkelin in Dresden, befindlichen Original-Manuskripte angefertigt, wird die Provenienz überall dartun. Vorher skizzieren wir für Leser, denen das Werk ganz fremd ist, flüchtig den Textinhalt der Oper. Nach Hofrat Winklers Dramatisierung der altspanischen Humoreske ist er von dem unterdes nun auch verstorbenen Hauptmann von Weber in folgende Form gebracht. Er ist wahrlich nicht schlechter, als Dutzende Opernbücher, welche die deutschen Bühnen jahraus jahrein zur Aufführung bringen. Wie die entzückende Musik Webers ihn belebt und verklärt, wird man eines Tages hoffentlich noch einsehen.

Zwei spanische Edelleute verloben ihre Kinder, ohne dass diese sich kennen. Jetzt kommt die Zeit, wo Don Pinto de Fonseca zu seiner „Braut" Clarissa reisen soll. Seine Geistesgaben und sein Körpergewicht stehen in lustigem Gegensatz. Der schwerfällige Landjunker macht sich auf die Reise. In einer Dorfschänke zwischen Salamanka und Madrid kommt er auf müdem Gaul an. Dort haben eben Studenten von Salamanka einen Abschiedskommers gefeiert. Der Studio Don Gaston, mittellos, jedoch zu Abenteuern aufgelegt, schied von den Kommilitonen und ist mit seinem schelmisch schlauen Diener Ambrosio allein, als just Junker Pinto heranreitet. Man freundet sich an; der gute Junker Pinto schwatzt seine Brautschaureise aus, lässt sich verduzt von Ambrosio lehren, wie man solcher Stadtdame höflich sich nahen müsse, und das Wirtstöchterchen Inez schürt

Digitized by Google

und neckt nach Kräften mit. Gaston und Ambrosio aber fassen den Plan: den Don Pinto trunken zu machen und mit seinen Legitimationspapieren selbst auf die Brautschau zu reisen. Lachend und hänselnd sehen die Landleute zu, wie der Wein den Junker Pinto einschläfert, und mit einem wunderhübschen Chor „Stille, tragt ihn leis und sacht, dass der Schläfer nicht erwacht" verhallt pp der erste Akt.
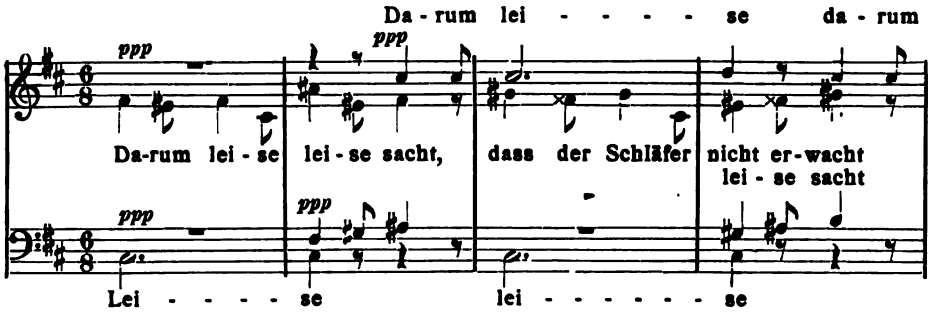
Der zweite spielt in Madrid, in Clarissens väterlichem Hause. Die Dienerschaft Don Pantaleone's ist versammelt, und der Hausherr belehrt sie, wie man den Don Pinto, den Sohn seines Freundes, zu empfangen habe. Nur die elegische Clarissa und die muntere Zofe Laura (Agathe und Ännchen wie sie im Buche stehn!) sind beklommen. Clarissa liebt ja einen andern, den jungen Don Gomez. Aber was ist gegen den gestrengen Vater zu tun? Laura sucht mit einem Lied („Höchste Lust ist treue Liebe") ihre Herrin zu trösten. Aber Clarissa (in der tiefempfundenen Arie, die angeblich von Weber der Agathe im Freischütz, anstatt „Und ob die Wolke sie verhülle", zugedacht war!) atmet nur bange Sorgen. Ihr Geliebter, Gomez, kommt — doch alle wissen: Don Pinto ist ja schon unterwegs und macht jede schwache Hoffnung der Liebenden illusorisch. Mit einem bangen Fragezeichen schliesst der zweite Akt.

Der dritte beginnt in der für den Pintobesuch festlich geschmückten Halle. Und endlich kommt der gefürchtete junge „Don Pinto" an — aber nicht der im Wirtshaus noch ruhig schlummernde dicke gute Junker, sondern unter seinem Namen der lustige kecke Student und sein Diener. Laura gesellt sich zu ihnen, und man singt den berühmten Kanon, der stets und überall bisher stürmisch da capo begehrt wurde. Endlich naht sich Don Gomez dem vermeintlichen Don Pinto und fleht ihn an, von der Werbung um Clarissa zurückzutreten. Natürlich muss der Student sich sagen, dass die Posse nicht weiter könne geführt werden. Der angebliche Don Pinto überlässt also, um den Vater zu täuschen, „seinen Namen" als „Pinto" — dem Geliebten der Clarissa, und die Liebenden sind nun glücklich. Mit grossem Chorgepränge führt wirklich der alte getäuschte Vater seine Tochter Clarissa dem vermeintlichen Don Pinto feierlich in die Arme und verlobt die Kinder. Freilich trifft nun endlich auch der ungeschickte, polternde, wirkliche Don Pinto ein — aber kein Mensch glaubt ihm, dass er der Echte, Don Gomez aber ein Betrüger sein könnte. Man lacht den ungeschickten Tölpel nur aus, und wenn auch jetzt Don Pantaleone erfährt, dass er seine Tochter keinem Pinto de Fonseca verlobt habe, so fügt er sich schliesslich in den hübschen eleganteren Schwiegersohn, und die Oper ist aus.

Wer den Mahlerschen Klavierauszug des Werkes (Leipzig, Kahnt Nachf.) zur Hand nimmt und sofort medias in res treten will (ob Publikum

Digitized by Google

oder Theaterdirektor gilt gleich!), der blättere zuerst den Chor auf (S. 69):



dann schlage er nach (auf S. 105) die Laura-Ariette mit Tanzrefrain und gehe endlich zurück auf S. 31 zu dem Terzett mit der so urecht Weberschen Begleitungsfigur, dessen Originalnotierung wir weiterhin bringen. Wer die Herrlichkeit der Musik dieser drei Stücke begreift, der wird den Klavierauszug nicht mehr aus der Hand legen, bis er in die lieblichen Schönheiten der Melodieen inklusive des wundervollen Kanon (S. 140) völlig eingedrungen ist und selbst zum Apostel der „drei Pintos" wird . . .
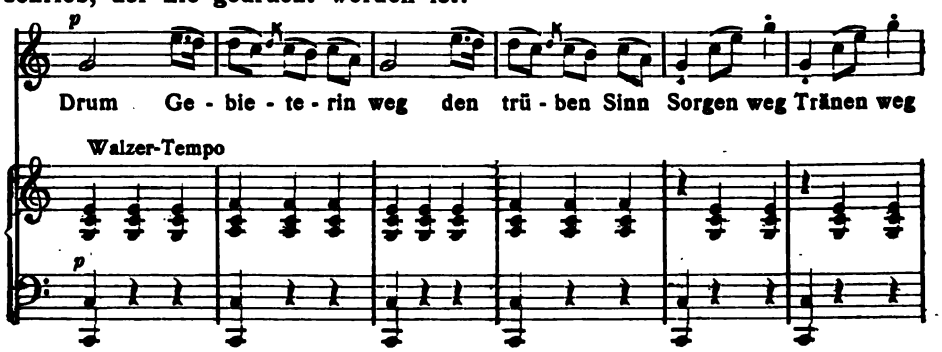
Wie der Leser gesehen, fordert die Handlung der „Pintos" keineswegs überall zu einer Vertiefung der musikalischen Stimmung heraus. Es war also viel Raum zur Verwendung allgemein gehaltener Weberscher Melodieen vorhanden, die sich in älteren und späteren Arbeiten Webers überreich vorfanden und die nicht nur durch ihre geschickte Einverwebung die vorhandenen Pintostücke prächtig ergänzen, sondern die gleicherzeit durch diese Benützung aus der absoluten Vergessenheit zu neuem Leben erweckt worden sind. Es kennt heute kaum jemand mehr die Fülle von anmutigen Gitarrestücken, volkstümlichen Liedern und Romanzen Webers, und auch die vielen Kantaten und festlichen Gelegenheitskompositionen, die gleichzeitig mit dem „Freischütz" in Pillnitz entstanden sind, ruhten bisher ungekannt und ungehört in den Hofarchiven und in den Faszikeln der Erben. Mit wunderbar glücklicher Hand haben Hauptmann Carl von Weber und Gustav Mahler aus diesen fast unversieglichen Quellen geschöpft, und ganz rätselhaft ist schliesslich eine überraschende Einheit des Ganzen erzielt worden. Gerade zu den Chorfestszenen und für die komischen Momente sind alte Funde aufs geschickteste ausgenützt.

Mit nur 21 Takten Einleitung von Mahlers Hand beginnt die Oper. Dann setzt sofort, S. 6 schon, der Trinkchor der Studenten ein: „Leeret die Becher", der (ganz Weberische Musik) einem „Turnierbankett" (gedruckt, op. 68) entnommen ist. Eine über den Chorstimmen intonierte Melodie Gaston's, „so ganz Weber", ist von Mahler. Der Schluss des lustigen Ambrosius: „La, la, es lebe der Wein", ist aus dessen Lied im dritten Akt genommen. No. 2, Rondo Gastons, stammt notengetreu aus

Digitized by Google
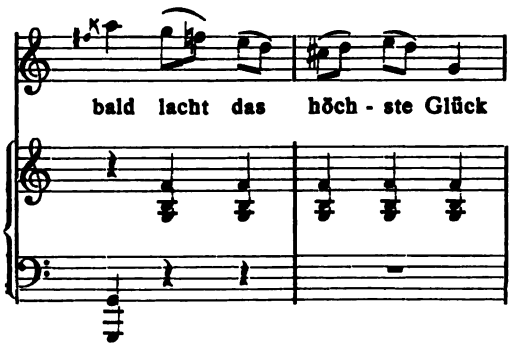
Webers Nachlass, ist 1809 komponiert und war verschollen. No. 3, ein „Terzettino“ Gaston's, Ambrosio's und des Wirtes findet sich in einem alten Druck als „Opus 64“. Es ist eine der schlagsichersten lieblichsten Nummern der Oper geworden. No. 4, eine drollige Romanze der Wirtstochter Inez: „Vom verliebten Kater Mansor“ (Pendant zu „Nero, der Kettenhund“, diesen aber an Originalität übertreffend), ist ursprünglich eine 1818 gedruckte „spanische Musik“, deren Katerideen Mahler hineindichtete. Die folgende No. 5, „Seguidilla“ (Gaston und Inez), Terzett No. 6 und Finale No. 7 (21 Seiten) sind völlig Original-Pinto-Musik, ganz Weber, nur von Mahler eingerichtet. Des entzückenden Terzetts in H-dur (mit Ambrosio) ist schon gedacht, wie auch des Chores bei dem eingeschlafenen Junker Pinto. Aber gerade diese Terzettskizze von Webers Hand sei hier in einer Nachbildung vorgelegt.[1]) Die von Violinen und Holzbläsern ausgeführte Begleitungsfigur muss jeden Weberkenner rühren, weil sie so ganz jenen sonnigen Humor ausstrahlt, der dem früh entschlafenen Meister gegeben war und der nicht nur in der „Aufforderung zum Tanz“, in den beiden Polonaisen, sondern vornehmlich in der Elfenmusik des „Oberon“ den entzückendsten Ausdruck fand und mittelbar den Typus der Mendelssohnschen Sommernachts-Musik zuerst ins Leben rief. Die Begleitfigur ist von unnachahmlicher Grazie.

Die Zwischenmusik vor dem zweiten Akt ist von Mahler aus Themen des ersten und zweiten Aktes konstruiert. Ein Chor der Dienerschaft: „Wisst ihr nicht, was hier wir sollen?“ eröffnet die Szene (S. 80—104). Es wurde bei der Versuchsaufführung „als Probe gerühmt, wie geschickt Mahler seinen Meister nachgeahmt habe“. Das ist falsch geraten: das ganze Stück (No. 8) ist von Weber für die „Drei Pinto's“ selbst geschrieben. Die folgende Ariette Laura's (No. 9) hat eine kuriose Geschichte. Die Ariette ist ein „Triolett“ von Weber aus op. 71, also aus der glänzendsten Schaffenszeit. Der „wie dazu gehörende Nachsatz“ (Coda) aber entstammt einem Walzer, den Weber 1816 zu Kauers „Sternenmädchen“ schrieb, der nie gedruckt worden ist:



[1]) Siehe die Kunstbeilagen dieses Heftes.
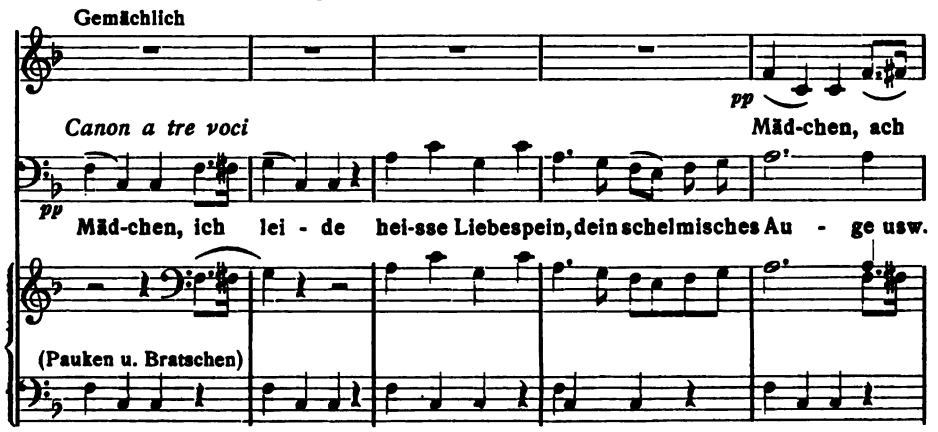
Digitized by Google



Das mag man Kleinkunst nennen, nichtig, unbedeutend — aber welch echter Weberübermut spricht aus der Coda!

An diese reizende Nummer schliessen sich No. 10, 11 und 12, Arie der Clarissa, ihr Duo mit dem Geliebten Gomez und das Finale-Terzett beider mit Laura, als völlig Webersche Pinto-Musik — natürlich von Mahler eingerichtet — an. Das F-dur Hauptthema der Arie Clarissens, „Wonne, süsses Hoffnungsträumen", hat selbst bei Weber an Innigkeit wenig seinesgleichen. Die erste Skizze[1]) ist im Diskantschlüssel von Weber entworfen, steht also in F-dur. Der breite, edle Strom des Gefühles mahnt ganz an das, was Wagner fünfzig Jahre später „die unendliche Melodie" nannte.

Der dritte Akt, das Verlobungsfest, beginnt mit Lauras und des Dienerchores „Schmücket die Halle mit Blüten und Zweigen", so dass Webers „Jubelkantate, op. 58 No. 7" (gedruckt) hier zur Einschiebung förmlich geboten erschien. S. 132 treten endlich unser Student und sein Ambrosius auf. Ihr Duo ist völlig Original von Weber, für „Die drei Pintos" geschrieben. No. 15 ist der berühmte Canon a tre, aus Webers op. 13 genommen und hier ungemein glücklich Laura, Gaston und Ambrosio in den Mund gelegt:



Auch die übermütige, hier vortrefflich passende Ariette No. 16 (S. 145)

[1]) Siehe die Kunstbeilagen dieses Heftes.

Digitized by Google

ist nicht für die „Pintos“ komponiert, sondern ursprünglich für A. Fischers Singspiel „Der travestierte Aeneas“ von Weber 1815 (vor dem „Freischütz“-jahr!) geschrieben und mit diesem Stück vergessen worden. Gedruckt war sie nicht, sie lag in Webers Papieren. „Geschickt nachgeahmter Weberstil“ ward sie gescholten. Aber jede Note ist echt Weberisch und der fröhliche Geist darin auch! — Fast rührend mutet in dem nun folgenden Rondo zu Dreien (Gomez, Gaston, Ambrosio) No. 17 S. 151 die Herkunft an. Bis zum Vivace $^2/_4$ liegt eine Romanze Webers ohne Opuszahl zugrunde. Dort hebt die letzte Melodie an, die der todkranke Meister 1826 überhaupt niederschrieb. Die feste, heitere Frische des Empfindens macht sich hinreissend; die Verbindung und Verteilung der Einzelglieder des Terzetts sind Meisterstückchen Mahlers. Von No. 18 ab beginnt eigentlich (S. 159) das letzte Finale. Zunächst der Chor der Dienerschaft (Repetition aus dem Beginn des zweiten Aktes) und ein Mädchenchorlied (No. 19), das aus einer ungedruckten Kantate des Jahres 1822 genommen ist. Der nun folgende Abschluss des Werkes (No. 20) ist von echten Weberthemen des ersten Aktes und des Duetts No. 14 bestritten und von Mahler unter Anwendung einiger eigenen Verbindungsgedanken eingerichtet worden. —

Wir sind am Ende. Exempla docent. Es wäre ein Unrecht, wenn man für Webers Lieblingswerk, dessen Vollendung ihm versagt blieb, nicht eintreten wollte, sobald man durch quellenmässige Beschäftigung mit der kostbar frischen, heiteren, formfeinen Musik belehrt war, wie hoch die Hinterlassenschaft im Wert stehe. Nicht nur Gedanken der Pietät lassen den Torso rührend erscheinen, sondern auch ganz praktische Erwägungen sprechen mit. Zum wirklichen deutschen Volksherzen ist keiner so tief gedrungen, wie Weber. Wenn aber Weber im Ernste und in der Heiterkeit Töne gefunden hat, die in der Seele der Nation seit 100 Jahren unvergleichlich widerhallen — wie darf dann ein Werk, an das der Meister seine schönsten Melodieen verschwendet hat, vernachlässigt werden, ehe man es auch nur recht kennen gelernt hat?

Ja, lebten wir noch in den Zeiten Auber's oder Adams, oder lebte uns Lortzing noch! Aber was haben wir denn an wahrhaft humorvollen komischen Opern heutzutage einzusetzen? Die Theater sind töricht, wenn sie das szenisch anspruchslose und gesangstechnisch bequem auszuführende Werk Webers nicht resolut wieder und wieder versuchen, bis sein strahlender Humor endlich den Sieg erringt. Die Chöre kann die kleinste Liedertafel singen, und die sieben Sologesangpartieen hat mühelos jede Bühne. „Die drei Pintos“ liegen auf dem Wege jener gesunden Reaktion gegen die moderne Übertreibung, die ja wohl nun bald die letzte Möglichkeit künstlerischer Wirkung erschöpft haben wird. Möge dann nach den Stürmen die Sonne Webers nochmals aufgehen, heilend und erheiternd.

Digitized by Google

CARL MARIA VON WEBER

ZUR ACHTZIGSTEN WIEDERKEHR SEINES TODES-TAGES: 5. JUNI 1826

von Dr. Hermann Gehrmann-
Frankfurt



Die Alten haben durch Mythen das Wort erhärtet: wen die Götter lieb haben, den nehmen sie früh von der Erde hinweg. Auch Weber war ein solcher Götterliebling. Mitten im rastlosen Wirken wurde er in der Blüte der Jahre, ähnlich wie Mozart und der nicht minder herrliche Franz Schubert abberufen. Während aber Mozarts Lebenswerk zu einer gewissen Abgeschlossenheit gekommen war, und auch bei Schubert die Frage offen bleibt, ob er bei längerem Erdenwallen noch Werke geschaffen hätte, die seinem künstlerischen Gesamtbilde einen neuen wesentlichen Zug hinzugefügt hätten, wird man bei Weber nicht bloss wegen des aus äusseren Gründen dramatisch unfertigen „Oberon" sagen müssen, dass er zu früh dahingeschieden ist. Was ihm als deutliches Ideal vorschwebte, die vollkommene Verwirklichung des modernen Musikdramas, zu dem er in seiner einzigen grossen, pathetischen Oper „Euryanthe" einen so genialen Anlauf nahm, ward vom Schicksal nicht ihm, sondern erst Richard Wagner vorbehalten. Wenn dies aber zugestanden werden muss, so soll damit doch keineswegs Webers epochemachendes dramatisches Wirken verkleinert werden. Nur wenigstens andeuten wollte ich, dass der Meister, der noch nicht die geringste schöpferische Ermattung zeigte, als er schied, bei längerem Erdendasein sicher wohl noch eine Bühnenschöpfung hinterlassen hätte, die sich zu seinem beliebtesten Werke, dem „Freischütz" vielleicht verhalten würde, wie etwa bei Wagner zum „Tannhäuser" der „Tristan", der ja doch auch nicht geschrieben wäre, wenn Wagner nur das Alter Webers erreicht hätte. Gerade aber für Wagner darf Weber gegenüber Spontini und Webers Gefolgsmann Marschner als der einflussreichste Vorläufer gelten. Alle die vielfältigen romantischen Züge, die abgesehen vom „Rienzi" Wagners „Opern" aus der mittleren Schaffens-Periode des Meisters aufweisen, hatte zuerst Weber zur vollen Entfaltung gebracht. Daher wird man in ihm auch weit mehr als in seinem Zeitgenossen L. Spohr, dem Faust-Komponisten, den Begründer der deutschen romantischen Oper erblicken müssen. Auch Spohr suchte den neuen Geist der Romantik, der

Digitized by Google

schon in „Don Juan", „Zauberflöte" und im zweiten Akt des „Fidelio" hier und da bedeutsam aufgeblitzt war, musikalisch zu fassen. Doch gelang ihm dies nur mehr äusserlich. Trotz noch so fortschrittlicher Tendenzen und Programm-Entwürfe (z. B. zu seiner Faust-Ouvertüre) verleugnet doch seine Tonsprache niemals einen gewissen Konservativismus. Die rechte romantische Musik, eine besonders nach seiten der Klang-Koloristik hin durchaus neuartige musikalische Ausdrucksweise, die den Kern des Romantischen vielleicht besser traf, als es irgendein literarischer Vertreter dieser Schule vermocht hätte, schuf wie gesagt erst Weber. Durch seine neue dramatische Musik wurde er aber auch auf anderen Zweigen der Tonkunst ein bahnbrechender Neuerer. Das dramatische und auch ein ästhetisierendes Element lassen sich als etwas völlig Neues wie rote Fäden durch seine gesamte übrige Instrumental- und Vokalmusik verfolgen. Der bei den unbedeutenderen Nachfolgern der Klassiker im Schematismus erstarrten Sonatenform gab er ein loseres, eine zeitgemässere freiere Beweglichkeit gestattendes Gewand und mit seinem farbenreicheren Klavierstil leitete er die moderne Klaviermusik eines Chopin und Schumann ein. Auch wirkliche Programmusik schrieb er, und zwar zu einer Zeit, da Berlioz daran noch nicht denken konnte. Mehr als irgendein anderer Musiker seiner Zeit, und darin wiederum den von den literarischen Romantikern gegebenen Anregungen folgend, richtete Weber sein Augenmerk auf das deutsche Volkslied. Keiner wie er verstand es, den volkstümlichen Ton gelegentlich auch höheren Kunstzwecken dienstbar zu machen; und gerade dadurch erwarb er sich zugleich den Ruf eines im edelsten Sinne des Wortes populären Tondichters. Diese seine „Kunst für den grossen Haufen zu schreiben", womit sich Spohr etwas hämisch den überwältigenden Erfolg des „Freischütz" erklärte, wurde ihm von den Fachgenossen verdacht, da sie Volkslieder im wesentlichen noch identisch mit schlechten Gassenhauern hielten. Zum Teil auch aus dieser irrigen Verwechslung lässt sich des sonst so grundgelehrten Forkel Ausspruch erklären, den er noch im Jahre 1802 tat, beinahe also zur selben Zeit, als Arnim und Brentano des „Knaben Wunderhorn" herausgaben. „Diejenige Melodie," so lässt er sich vernehmen, „die von jedermann sogleich nachgesungen werden kann, ist von der gemeinsten Art." Überhaupt gewinnt man den Eindruck, dass die ernsteren Musiker jener Tage, von der einzigen Ausnahme Beethovens abgesehen, den etwas wild aufgewachsenen „Freischütz"-Komponisten, der nichts Zunftmässiges an sich hatte, der sich um die noch immer allein gültigen klassischen Normen nicht allzuviel kümmerte und so gar keinen Autoritätsglauben besass, nicht recht für voll nahmen. Man darf die Anselm Weber, Righini, Spohr, Schubert und Zelter deswegen nicht schelten. Zu

Digitized by Google



DIE MUTTER CARL MARIAS VON WEBER
GENOFEVA, GEB. VON BRENNER
nach einem Gemälde von Rafaël Mengs

Digitized by Google

Digitized by Google



V. 17

EIN BRIEF VON CAROLINE VON WEBER

Digitized by Google

Digitized by Google

ihrer Zeit konnten die Reformbestrebungen Webers und ihre nachhaltigen Wirkungen natürlich noch nicht erkannt werden. Sie sahen durch die auf konservative Nummer eingestellte Brille nur das, und noch dazu als Mangel, was dem Weberschen Musiksatz an konservativer Wohlanständigkeit abging. Zudem hatte Weber als Schüler Abt Voglers in jüngeren Jahren niemals aus seiner ablehnenden Haltung gegenüber den Nachtretern der Klassiker ein Hehl gemacht, wohl gelegentlich auch zu ungerechten oder leidenschaftlich übertriebenen Urteilen sich hinreissen lassen, was natürlich nicht dazu beitrug, seine Stellung in den Augen jener zu verbessern. In seinen literarischen Äusserungen tritt anfänglich seine Opposition gegen den Konservativismus wiederholt hervor, so z. B. wenn er Fesca vor zu vielem Quartettschreiben warnt, oder noch im Banne Voglers stehend über die „Eroika" spöttelt. Weber war durch und durch ein Theatermusiker, der in seiner Kunst die Dinge kaum anders als unter dem dramatischen Gesichtswinkel betrachten konnte. Auch die Vorliebe für virtuosen Glanz in vielen seiner Bravourstücke entstammte einem bei Theaterleuten oft anzutreffenden sensiblen Gefühl für das bei dem Publikum unmittelbar Wirkende, Effektmachende. Mit wenigen Ausnahmen wie Gottfried Weber, Rungenhagen und anderen, suchte unser Tondichter seinen Verkehr in den Kreisen Gebildeter, die anderen Berufszweigen angehörten. Dank seiner vielseitigen Begabung und geistigen Regsamkeit bahnte er so in höherem Masse als Beethoven und Reichardt die moderne soziale Stellung des Musikers an. Wenn er nun als Persönlichkeit und als Schaffender in vieler Hinsicht so durchaus neue Wege ging, so lag das tief in seiner Erziehung und Entwicklung begründet, die, weil sie völlig abweichend von der üblichen methodischen Schablone sich vollzog und weil durch sie Weber eben ein Mann der neuen Zeit wurde, in dieser Skizze doch in einigen Hauptzügen gestreift werden sollen.

Carl Maria von Weber wurde als Sohn des Stadtmusikus Franz Anton von Weber in Eutin am 18. Dezember 1786 geboren. Sein Vater, der Bruder jenes Fridolin von Weber, dessen zweite Tochter Konstanze Mozarts Gattin geworden war, stammte aus einer in Österreich angesessenen aber durch kriegerische Wirren verarmten Adelsfamilie. Die Mutter, Genofeva von Brenner, war eine Bayerin. Sie stand gerade im Begriff, in Wien das Musikstudium zu beginnen, als Franz Anton sich mit der über dreissig Jahre jüngeren Dame in zweiter Ehe vermählte. Franz Anton war nun ein höchst sonderbarer Mann. Nicht ohne musikalisches Talent begabt, hatte er sich doch auch in anderen Berufszweigen versucht, so als Offizier, Amtmann und Schauspieldirektor. Kavalier, Spekulant und Charlatan vereinigten sich in seinem Wesen, und durch seinen sträflichen Leichtsinn gestaltete er seine und seiner kinderreichen Familie Lage oft

Digitized by Google

zu einer sehr misslichen. Auch Carl Maria brachte er in späteren Jahren wiederholt in peinliche Situationen. Doch trug es der Sohn dem Vater niemals nach, seine kindliche Anhänglichkeit bewahrte er ihm stets. Hatte er vom Vater immerhin eine gewisse geistige Elastizität und Leichtlebigkeit geerbt, so verdankte er seiner edlen sanften Mutter ausser einem sehr sensitiven Phantasieleben die moralische Festigkeit und eine gelegentlich strenge Selbstzucht, die es ihm in der kritischsten Zeit seines Lebens, bei der über ihn hereinbrechenden Katastrophe in Stuttgart, ermöglichte, sich durchzuringen und auf sein besseres Selbst wieder zu besinnen. Franz Anton hatte den festen Glauben, dass eins seiner Kinder sich zu einem Wunderkind à la Mozart entpuppen würde. Seine Söhne erster Ehe mussten daher sämtlich Musiker werden. Dass auch Carl Maria zu diesem Berufe geboren sei, stand bei ihm fest. Dieser Glaube an den seiner Obhut anvertrauten Genius war indessen das einzige, was der alte Weber mit Leopold Mozart gemein hatte. In allem übrigen, namentlich in bezug auf pädagogische Erfahrungen, bildet er eher dessen völliges Gegenbild. Es fehlte der musikalischen Erziehung des Knaben völlig ein regelmässiger methodischer Fortgang. Das lag aber nicht bloss an der Zerfahrenheit und Sucht des Vaters, rasche Erfolge zu sehen, sondern auch an den äusseren Verhältnissen. Schon ein Jahr nach Carl Marias Geburt begann Franz Anton zum tiefen Kummer seiner Gattin wieder einmal als Schauspieldirektor rastlos Deutschland zu durchwandern. Daher kam es, dass der Unterricht des Kleinen oft grosse Unterbrechungen erfuhr, und dass die Lehrer häufig gewechselt werden mussten. Anfangs nahmen der Vater und Stiefbruder Fridolin selbst den Musikunterricht in die Hand. Doch bald waren beide von der Fruchtlosigkeit ihrer Bemühungen überzeugt. Ihr Drill war so ziemlich auch das einzige, was dem etwas schwächlichen, sonst aber zum Frohsinn neigenden Knaben ernstlich zuwider war. Wirkliches Interesse für die Kunst vermochten ihm erst seine eigentlichen Musiklehrer J. P. Heuschkel in Hildburghausen (1796), Michael Haydn (1797) in Salzburg, Valesi und Hoforganist Joh. N. Kalcher in München (1798—1800) abzunötigen. Heuschkel legte vor allem, wie Weber in seiner kleinen autobiographischen Skizze selbst berichtet, den „Grund zur deutlichen charaktervollen Spielart auf dem Klaviere und zur gleichen Ausbildung beider Hände". Als Frucht der Kontrapunktstudien bei Michael Haydn liess der eitle Vater die „Sechs Fughetten op. 1" drucken. Von Valesi wurde er im Bel Canto und von Kalcher hauptsächlich im vierstimmigen Satz unterwiesen. Zwei Ereignisse brachten in vieler Hinsicht Veränderungen für den Knaben. Zunächst der Tod seiner Mutter, die am 13. März 1798, ganz ähnlich wie später der Sohn, an einem Lungenleiden starb. Die schönen Worte, die Weber im dritten Kapitel seines Romanfragments:

Digitized by Google

„Tonkünstlers Leben" ihr nachruft, legen für seine Herzensbildung wie Kindesliebe ein gleich schönes Zeugnis ab. Das andere Ereignis spielte sich in Kalchers Wohnung ab, wo Webers Noten-Manuskripte, darunter das Singspiel: „Die Macht der Liebe und des Weines" auf rätselhafte Weise verbrannten. Nach Musiol und Jähns soll Weber diese Arbeiten allerdings selbst vernichtet haben. Wie dem auch sein mag, Tatsache ist, dass die Musik eine Zeitlang ganz beiseite gesetzt und die Kunst der Lithographie eifrigst von Vater und Sohn betrieben wurde. In Freiberg in Sachsen wollten sie das Steindrucken im grossen ausüben. Doch als der dortige Theaterdirektor von Steinsberg dem Knaben einen selbstverfassten Operntext: „Das Waldmädchen" zur Komposition anbot, wurde das Lithographieren Hals über Kopf wieder aufgegeben und die Oper fabriziert, die denn auch am 24. November 1800 ohne rechten Erfolg zur Aufführung kam. Infolge der Pressfehde, die Vater und Sohn wegen der ungünstigen Beurteilung vom Zaun brachen, und die bezüglich des Selbstbewusstseins deutlich den schädigenden Einfluss des alten Herrn auf den Knaben erkennen lässt, wurde ihnen der Aufenthalt in Freiberg verleidet. Wir treffen die Webers erst in Salzburg wieder, wo der Knabe unter M. Haydn seine Oper „Peter Schmoll" schreibt. Sie fiel in Augsburg 1803 glatt durch. Ehe es aber zu dieser Première kam, ging auf einer Reise nach Hamburg und Eutin bereits eine Umwandlung mit dem sechszehnjährigen Jüngling vor. Er erkannte, dass er bisher alles nur mit fremden Augen betrachtet habe, ohne sich innerlich mit Wissen bereichert zu haben. Er wurde sich seiner lückenhaften Ausbildung bewusst und trug das Verlangen, bei einem angesehenen Lehrer seine Ausbildung zu ergänzen und abzuschliessen. Dass er nun in Wien zu Abt Vogler und nicht zu Joseph Haydn kam, ward vielleicht von entscheidendstem Einfluss auf sein Künstlertum. Zu Beethoven bildete dieser interessante Poseur, der Priester und Musiker in einer Person war, den denkbar schärfsten Gegensatz. Seine theatralische Natur mochte jedoch dem alten Weber ganz sympathisch gewesen sein, und da Vogler als Pädagoge bereits von Mannheim her grossen Ruf besass, so vertraute er Carl Maria um so williger der Obhut dieses Mannes. Sicher hatte der Unterricht, der hauptsächlich im Analysieren von Kompositionen bestand, insofern sein Gutes, als er dem bisherigen dilettantischen Komponieren Webers zunächst ein Ziel setzte. Auch darin, dass Vogler zopfige Kunstregeln brandmarkte, mochte er für die Neuerungsbestrebungen seines Zöglings von grossem Einfluss sein. Webers Abneigungen gegen die Konservativen erklären sich jedenfalls aus dem Einflusse dieses Lehrers, für den der Schüler sogar später noch jene grosse Sünde wider den heiligen Geist Sebastian Bachs, die Besprechung der Voglerschen Verbesserungen an Bachs Chorälen, auf sich nehmen musste.

Digitized by Google

Bereits nach einem Jahr verschaffte ihm Vogler die Kapellmeisterstelle am Breslauer Stadttheater. Für Weber wurde diese Stellung so gewissermassen eine praktische Vorschule für seine spätere Dirigententätigkeit in Prag und Dresden. Auch entstanden hier die Fragmente zum „Rübezahl", zu dem der Vorstand des Theaterkomitees, Prof. Rhode, den Text geschrieben hatte. 1806 siedelte Weber als Musikintendant des Prinzen Eugen von Württemberg nach Karlsruhe in Schlesien über. Dieser idyllische Aufenthalt, wo Weber mit der kleinen, aber tüchtigen Hofkapelle orchestrale Klangkombinationen praktisch erproben konnte und u. a. seine beiden Symphonieen schrieb, fand ein jähes Ende, als der Prinz plötzlich zur Armee abreisen musste. Infolge der kriegerischen Wirren konnte Weber noch froh sein, beim Bruder des Prinzen, dem Herzog Ludwig in Stuttgart, ein Unterkommen als Geheimsekretär zu finden. Wiewohl er den Kindern seines neuen Herrn Musikunterricht erteilte, die vierhändigen Stücke op. 10 und die Es-dur Polonaise schrieb, auch mit dem Theaterkapellmeister Danzi in freundschaftliche Beziehungen trat und sein „Waldmädchen" auf Grund des neuen Hiemerschen Textes zur „Silvana" (1808—1810) umarbeitete, so waren das alles doch mehr nebensächliche Beschäftigungen gegenüber seiner Beamtenstellung. Als solcher hatte er die überschuldete Kasse seines Herrn zu verwalten, musste neue Kredite gegen Wucherzinsen eröffnen und zwischen dem Herzog und dessen Bruder, dem despotischen König Friedrich, vermitteln. Für die Unerquicklichkeiten seines Amtes hielt er sich auf andere Weise schadlos. Er gewöhnte sich die saloppe Lebensführung der reichen jungen Kavaliere an, hielt sich Diener und Reitpferd, arrangierte für die kokette Schauspielerin Gretchen Lang kostspielige Feste, machte Schulden über Schulden und war auf dem besten Wege, moralisch unterzugehen, als die schon erwähnte Katastrophe über ihn hereinbrach. Diese trat dadurch ein, dass er in den Verdacht geriet, Konskriptionspflichtige gegen Bestechung durch Scheinanstellungen im prinzlichen Hofhalte dem Kriegsdienste entzogen zu haben. Er wurde daher in Haft gesetzt. Da aber die Untersuchung drohte, den wahren Schuldigen, den Herzog Ludwig, zu entlarven, so wurde die ganze Affäre niedergeschlagen und Weber nach sechzehn Tagen Gefängnis über die Grenze befördert. Die stillen Stunden im Gefängnis aber hatten aus dem noch irrlichtelierenden Jüngling einen in sich gefesteten Mann gemacht, der seine Jugendsünden erkannt hatte und nun klar und bestimmt, ohne wieder auf Abwege zu geraten, seinen künstlerischen Zielen zusteuerte. Doch auch in anderer Hinsicht war der Aufenthalt in Stuttgart nicht ohne Bedeutung für Weber gewesen. Durch den Umgang mit vielen, ihm an Bildung überlegenen Männern erweiterte er seinen geistigen Gesichtskreis. Er las, was wohl

Digitized by Google

wenige Musiker damals taten, Kant, Wolff und Schelling. Nicht minder entwickelten sich hier schon seine gesellschaftlichen Talente, namentlich auch jener Humor und jene sprühende Laune, von denen die musikalischen Briefe an Danzi und die zarten Billets an die Lang so manches köstliche Zeugnis ablegten. Gerade wegen dieser Eigenschaften auch eroberte er sich in Mannheim, wohin er sich mit seinem Vater auf den Rat Danzi's zunächst wandte, die Herzen im Fluge. Da er keine feste Anstellung hatte, so führte er sich als konzertierender Musiker ein, und so beginnt von dem Mannheimer Aufenthalt, von 1810 an, die Periode seines Virtuosentums. Gewiss unternahmen auch andere Musiker schon Konzertreisen. Doch während Spohr noch nach altväterischer Sitte einem hohen Adel und verehrungswürdigen Publikum aufwartet, bietet Weber ein Bild bezauberndster Frische und launiger Ungebundenheit. Wie ein fahrender Sänger, Vornehmheit des Auftretens und lässige Leichtlebigkeit verführerisch verschmelzend, zog er zunächst am Mittel-Rhein und Neckar von Ort zu Ort. Begeisterte er mit seinem prachtvollen Klavierspiel und dem freien Phantasieren die Zuhörer, so fand er auch nachts, wenn er mit seinen Herzensfreunden Gottfried Weber und dem cand. jur. Alexander von Dusch mit der Gitarre im Arm durch die Gassen Mannheims, Heidelbergs oder Darmstadts zog und Ständchen brachte, dankbare Zuhörerinnen. Seine einfachen, meist mit Benutzung von Volksliedertexten gearbeiteten und mit Gitarrebegleitung versehenen Strophenlieder geben ungefähr einen Begriff von der Art solcher nächtlichen Improvisationen. Noch in demselben Jahre 1810 verlegte er sein Domizil nach Darmstadt, weil dort seit einigen Jahren sein verehrter Lehrer Abt Vogler sich niedergelassen hatte, und weil in Mannheim sich alle Aussichten auf eine feste Anstellung zerschlugen. Das lustige Trifolium Carl Maria, Gottfried von Weber und Dusch erfuhr durch Gänsbacher, den Weber schon von Wien her kannte, und den sechszehnjährigen Meyerbeer einen freudig begrüssten Zuwachs. Mit diesen zusammen gründete Weber auch eine ästhetisch-kritische Gesellschaft, den sogenannten „Harmonischen Verein", der sich zur Aufgabe stellte, „das Gute hervorzuziehen, auf junge angehende Talente Rücksicht zu nehmen, dagegen das Schlechte aufzudecken, ohne in den gewöhnlichen Rezensententon zu verfallen". Also ähnliche Tendenzen, wie sie Schumann später in seiner „Neuen Zeitschrift für Musik" vertrat, werden hier bereits angebahnt. Auch als der Verein sich wieder auflöste, setzte Weber seine kritische Tätigkeit im angedeuteten fortschrittlichen Sinne fort. Von den kompositorischen Arbeiten aus dieser Zeit verdient der heitere Einakter: „Abu Hassan" Erwähnung. In amüsanter Form hat der Librettist Hiemer hier ein heiteres Spiegelbild jener bösen Erfahrungen gegeben, die Weber und seine Freunde in Stuttgart mit den

Digitized by Google

Gläubigern gemacht hatten. Bevor das Werkchen im Jahre 1811 vollendet war und Weber ein schönes Ehrengeschenk vom Grossherzog von Hessen, dem es gewidmet war, eintrug, fand in Frankfurt 1810 seine „Silvana" ihre erste Aufführung. Das ist aber nur insofern wichtig, als Weber in der ausgezeichneten Vertreterin der Titelpartie Karoline Brandt, einer aus musikalischer Familie in Bonn stammenden Rheinländerin, seine spätere Frau kennen lernte. Die Konzertreisen führten ihn in den Jahren 1811—1813 meist in Begleitung des Münchener Klarinettenvirtuosen Bärmann nach München, der Schweiz, Leipzig, an die Fürstenhöfe von Gotha und Weimar, nach Dresden, Berlin und Prag. Überall fand er glänzende Aufnahme und im allgemeinen auch zufriedenstellende Einnahmen. Dass der gefeierte Pianist in dieser Zeit sich selber die dankbarsten Solostücke komponierte, bestätigen unter anderem seine beiden Klavierkonzerte und die C-dur Sonate op. 24. Doch auch eine Reihe von grossen Konzertgesängen im italienischen Stil, sowie viele von den schon erwähnten kleinen Liedern fallen ihrer Entstehung nach in die Virtuosen-Periode. Bei seinem Aufenthalt in Leipzig kam er stark in Versuchung, sein ausübendes Musikertum mit der Musikschriftstellerei dauernd zu vertauschen. Rochlitz, das grosse Musikorakel von Leipzig, sowie die Musikschriftsteller Wendt und Fink rieten ihm dringend dazu. Die Folge davon waren die Entwürfe einer grösseren Selbstbiographie in Romanform: „Tonkünstlers Leben". — Doch sobald er den Leipzigern aus den Augen entschwunden war, gab er diese Pläne wieder auf. Da wurde der so überaus elastische Künstler wieder von der neuen Umgebung, in diesem Falle von dem exzentrischen Herzog Leopold August von Gotha und dem dort ansässigen Spohrschen Ehepaar in seinen künstlerischen Neigungen beeinflusst. Von sehr grosser Bedeutung für ihn wurde der erste Besuch, den er 1812 Berlin abstattete. Trug bisher sein ganzes Empfinden und Schaffen in seiner mehr auf Effekt berechneten Art ein spezifisch süddeutsches Gepräge, so konnte er in der scharfen kritischen Luft, die hier wehte, die schwere Kunst einer unerbittlichen Selbstkritik am besten lernen. Diese Kunst der Selbstprüfung trat gelegentlich der Berliner „Silvana"-Aufführung, die nach vielen Hindernissen am 10. Juli 1812 vor sich ging, deutlich genug hervor, indem er mit Bezug auf des Kammerherrn Drieberg vertrauliche Kritik in sein Tagebuch schrieb: „Ich werde streng über mich wachen, und die Zeit wird mich und die Welt belehren, ob ich rechte treue Meinung von Freunden redlich benutzt habe." Auch noch ein anderes, sein patriotisches Gefühl wurde in Berlin, wo die nationale Begeisterung am hellsten aufloderte, lebhafter in ihm geweckt. Dazu lernte er zum erstenmal in der von Zelter gegründeten Liedertafel die grossen Wirkungen kennen, die bei politischen Anlässen der Männerchor aus-

Digitized by Google

zuüben vermochte. Die Gesänge „Leyer und Schwert" und die Kantate „Kampf und Sieg" verdankten diesen Einwirkungen ihre Entstehung. Auch in seinem Berliner Verkehr betätigte Weber den ihm eigenen Drang, hauptsächlich mit hochgebildeten Vertretern anderer Berufszweige engere Fühlung zu nehmen. Der Zoologe H. Lichtenstein, Dr. Flemming, Justizrat Wollank, Gubitz gehörten zu seinen intimsten Freunden, während von Musikern ihm Rungenhagen verhältnismässig nahe stand.

Weber war zu Beginn des Jahres 1813 gerade im Begriff, eine grössere Tournee nach Italien anzutreten, als er in Prag von dem trefflichen patriarchalischen Theaterdirektor Karl Liebich festgehalten wurde, der ihn unter vorteilhaften Bedingungen als Kapellmeister engagierte. Hier kamen Weber die bereits in Breslau gemachten Erfahrungen wohl zustatten, und hier bereits entfaltete sich sein Direktionsgenie zu voller Reife. Ganz im Sinne von Wagner richtete er nicht bloss auf den musikalischen, sondern auch auf den szenischen Teil der Aufführungen sein Augenmerk, sogar die Kostüme und Tanzgruppierungen pflegte er vorzuschreiben. Gleich von Anfang an ging er ziemlich scharf vor, setzte ein strenges Regulativ für Orchester- und Bühnenpersonal auf, richtete die Reihenfolge von Einzel-, Setzproben und von vollständigen Darstellungsproben ein, setzte das Orchester um, die Bläser hinter die Streicher, dirigierte bereits mit dem Taktstock, säuberte das Personal von untüchtigen Elementen und engagierte neue Kräfte, darunter auch Karoline Brandt, die das Engagement aber erst 1814 antrat, nachdem Weber die unglückliche, ihn sehr mitnehmende Leidenschaft zur Liebhaberin seiner Bühne, Therese Brunetti, bereits überwunden hatte. Mit der ersten Vorstellung, „Ferdinand Cortez", hatte er einen grossen Erfolg erzielt, der sich auch bei den weiteren Aufführungen als ein fester, dauernder erwies. Im Verlauf seiner dreijährigen Direktionstätigkeit brachte er ein überaus reichhaltiges Repertoire zur Aufführung, darunter auch den „Fidelio". Das eingehende Studium dieses Werkes bezeichnet gleichsam den Beginn des letzten Läuterungsprozesses in Webers künstlerischen Anschauungen. Von nun an lernte er Beethoven mehr und mehr verehren, und dank seiner Initiative traten sie später sogar in ein ganz freundliches Verhältnis. Eine Neuerung Webers war noch, dass er für Werke von Bedeutung durch Vornotizen Teilnahme und Verständnis zu gewinnen suchte, so z. B. für E. Th. A. Hoffmanns „Undine" und den Spohrschen „Faust", der durch ihn seine Originalaufführung fand. Das mag für die allgemeine Praxis ein gewiss nicht unbedenkliches Verfahren sein. Im vorliegenden Fall aber werden sie uns, wie wir noch sehen werden, einen wertvollen Einblick in Webers künstlerische Anschauungen gewähren. In der Prager Periode, wenn auch nicht immer gerade dort, sondern zur Sommerszeit in

Digitized by Google

Berlin oder München (1815), entstanden auch eine Reihe Instrumentalkompositionen für Fagott, Horn, Klarinette und Klavier, darunter die beiden Sonaten in As-dur und d-moll, und viele der schönsten Lieder, die, wie der „Holdseligen sonder Wank", die immer mehr Macht über ihn gewinnende Herzensneigung zu Karoline Brandt widerspiegelten. Doch ihre Mutter war seiner Werbung anfangs sehr entgegen, und erst nach schweren Kämpfen konnte er das Jawort von der Geliebten erhalten.

Wir stehen am Ende der Lehr- und Wanderjahre. Mit der Berufung nach Dresden als Leiter der zu gründenden deutschen Oper beginnt diejenige Periode, in welcher der ganze weitere Verlauf dieses Künstlerlebens mit der Geschichte unserer nationalen Gesangsbühne zusammenfällt. Wir können uns daher hier mit den äusseren Begebenheiten um so kürzer fassen, als das Dasein des Meisters im Bewusstsein gesicherten Glücks mit Karoline, die er am 4. November 1817 heiratete, und einer immer mehr gefesteten Stellung nicht mehr so starken Schwankungen unterworfen war wie bisher. Wohl hatte er auch hier stark gegen eingewurzelte Vorurteile zu kämpfen. Gleich das künstlerische Programm, mit dem er in der „Abendzeitung" „An die kunstliebenden Bewohner Dresdens" hervortrat und das nicht mehr und nicht weniger als den Gedanken des Kunstwerks der Zukunft zum Ausdruck brachte, in dem die Schwesterkünste zum Ganzen verschmelzen sollten, verdachte man ihm, dem „Hofbeamten" ebensosehr, wie seine empfehlenden Vornotizen für einzelne Werke, die er zur Aufführung bestimmt hatte. Dass er beim König Friedrich August, der die italienische Oper bevorzugte, niemals recht persona grata ward, dass er mit der italienischen gehörig gegen ihn intrigierenden Partei mit Morlacchi an der Spitze oft vergebliche Kämpfe führte und auch sonst manche kränkende Zurücksetzung erfuhr, z. B. die Ablehnung der „Pinto"-Oper, die deshalb 1821 liegen blieb, ist ebenso bekannt wie der Umstand, dass ihm Karoline die bezauberndste Häuslichkeit schuf, dass er sich der sozialen und auch künstlerischen Vorzüge seiner Stellung wohl bewusst war und z. B. nicht aus Dresden herausging, als ihm die Generaldirektion in Kassel angetragen wurde. Auch bekam er stets ausserordentlich langen Urlaub für seine auswärtigen künstlerischen Verpflichtungen, u. a. auch für eine Konzertreise nach Dänemark. Bei aller Berufstätigkeit fand er doch auch wieder die nötige beschauliche Musse, namentlich auch in seiner hübschen Sommerresidenz in Klein-Hosterwitz bei Dresden, zur inneren künstlerischen Vertiefung, so dass er in „Freischütz", „Euryanthe" und „Oberon" Werke schaffen konnte, zu denen mit wenigen Ausnahmen seine früher entstandenen Kompositionen sich fast wie vorbereitende Studien verhielten. Hatten auch seine Lieder aus „Leyer und Schwert" seinen Namen vorher schon schnell herumgebracht, so ward er doch eine

Digitized by Google

berühmte Grösse erst seit dem Erfolg des „Freischütz" in Berlin. Schon in Mannheim hatte A. v. Dusch den Freund auf die der Oper zugrunde liegende Gespenstergeschichte von Apel aufmerksam gemacht. Jetzt in Dresden, wo er im „Dichterthee" dem Verfasser von „Van Dycks Landleben", Friedrich Kind, näher trat und mit ihm gelegentlich auch nach Opernstoffen suchte, kamen beide wieder auf den Apelschen „Freischütz" zurück. Bereits am 1. März 1817 hatte Kind den Text fertiggestellt, während Weber mit grossen Unterbrechungen, sehr con amore an der Partitur arbeitete. Von Interesse ist, dass auf Karolinens, seines unschätzbaren „komischen Rates" Veranlassung die beiden ersten Szenen, in denen Agathe vom Eremiten die geweihten Rosen empfängt, ganz gestrichen wurden. Ihr verdankt das Werk somit den prächtigen gleich in medias res führenden Beginn mit dem Königsschuss und dem Leben und Treiben vor der Waldschenke. In vier weit auseinanderliegenden Perioden von 1817—1820 stellte der Tondichter die Partitur fertig, der später vor der Berliner Aufführung noch die Romanze von der „sel'gen Base" hinzugefügt wurde. Hier nun, wo wir Weber bis zur Höhe seines Schaffens begleitet haben, mag auch ein Wort über die Art seines Komponierens eingeflochten werden, um so mehr als der schöpferische Prozess sich bei ihm so abweichend von allem gestaltet, was wir hierüber von anderen Tondichtern wissen. Sein Geist hatte die Eigentümlichkeit, dass sich ihm äussere Eindrücke in Töne umsetzten. Wenn man damit zusammenhält, dass mancher neuere Komponist mitunter nach berühmten Bildern seine Tongebäude konstruiert, so hat man immerhin einen kleinen, wenn auch keineswegs erschöpfenden Anhaltspunkt zum Verständnis für die Webersche Schaffensart. Er selbst äussert sich in „Tonkünstlers Leben" darüber höchst interessant: „Das Anschauen einer Gegend ist mir die Aufführung eines Musikstückes. Sie ist mir ein sukzessiver Genuss. Sehe ich stillstehend so recht festen Blickes in die Ferne, so beschwört dies Bild fast immer ein ihm ähnliches Tonbild aus der verwandten Geisterwelt meiner Phantasie herauf, was ich dann festhalte und ausbilde. Aber, gerechter Himmel! mit welchen Purzelbäumen stürzen die Trauermärsche, Rondos, Furiosos und Pastorales durcheinander, wenn die Natur so meinen Augen vorbeigerollt wird (beim Fahren nämlich). Da werde ich dann immer stiller und stiller, und wehre dem allzu lebendigen Drange in der Brust. Kann ich dann auch nicht den Blick abziehen von dem schönem Glanzspiele der Natur, so wird es mir bald doch nichts mehr als ein buntes Farbengegaukel." Über die epochemachende Aufführung des „Freischütz" am 18. Juni 1821 im Berliner Schauspielhaus, dem durch die kurz vorhergegebene „Preziosa" in musikalischer Hinsicht die günstige Stimmung vorbereitet war, brauchen wir uns hier nicht näher auszulassen. Jeder Musikfreund weiss, wie mit dem

Digitized by Google

Erfolge des „Freischütz“ nicht nur gegen Spontini und seine „Olympia“, sondern auch gegenüber der welschen Operngattung insgesamt der erste grosse national-künstlerische Wurf glücklich getan wurde. Auch die zweite und in mancher Beziehung bedeutsamste Bühnenschöpfung des Meisters, die „Euryanthe“, wurde bei ihrer Premiere in Wien am 25. Oktober 1823 von den „Ludlamiten“ zu einem Sieg deutscher Kunst gegen den Rossinismus gestempelt. Im Grunde genommen war es aber doch nur ein Achtungserfolg. Wenn auch Weber bestrebt war, gleichsam den künstlerischen Reingewinn seines Lebens hier niederzulegen, so hinderte vor allem der unglückliche von Helmina von Chézy verfasste Text, der trotz zahlreicher Umarbeitungen, sogar mit Webers Hilfe, nicht besser wurde, einen wirklich dauernden Erfolg dieser Oper. Weber freilich berichtet der Gattin von einem über alle Erwartungen grossen Erfolg. Doch wenn man liest, wie er die einzelnen Zeichen des Beifalls ängstlich überzählt, immer von neuem versichernd, seine kühnsten Hoffnungen seien hinter ihnen zurückgeblieben, so wird man doch das Gefühl nicht los, dass er mit Gewalt den eigenen bangen Zweifel zu betäuben sucht. Die grosse Apathie, in die er nach der Euryantheaufführung in Wien verfiel und die ganze 14 Monate anhielt, das fieberhafte Aufhorchen auf die Urteile, so oft das Werk einen neuen Schauplatz betrat, sprechen deutlich dafür, dass er sich keinen trügerischen Illusionen über das Schicksal seines Schmerzenskindes hingab. Es verbitterte ihm mehr die letzten Lebensjahre als das in dieser Zeit einen bedrohlichen Charakter annehmende Lungenleiden. Von den Fachmusikern äusserte sich Franz Schubert wie schon bei dem „Freischütz“ so auch über die „Euryanthe“ am schärfsten, was wiederum ein Beweis dafür ist, dass grosse Musiker nicht immer die unbefangensten Beurteiler sind. Bei Schubert spielten auch Gründe persönlicher Art mit, Ärger über die verächtliche Bewertung seiner Oper „Alfonso und Estrella“ durch Weber. Eigentlich nur Beethoven stimmte in das Verdammungsurteil der lieben Kollegen nicht mit ein, sondern verhielt sich Weber und seinen beiden Opern gegenüber recht sympathisch. Ja, es kam noch vor der „Euryanthe“-Premiere zu einem Besuch Webers bei dem Gewaltigen. „Wir brachten den Mittag miteinander zu“, so schreibt Weber, „sehr fröhlich und vergnügt. Dieser rauhe zurückstossende Mensch machte mir ordentlich die Kur, bediente mich bei Tische mit einer Sorgfalt wie eine Dame. Es gewährte mir eine eigene Erhebung, mich von diesem grossen Geiste mit so liebevoller Achtung überschüttet zu sehen.“

Aus der grossen untätigen Pause, die auch durch das zunehmende Lungenleiden und die vergeblichen Kuren in Marienbad und Ems verursacht war, wurde er durch den Antrag des Londoner Impresario Kemble aufgerüttelt, eine Oper für das Covent-Garden-Theater zu schreiben und in

Digitized by Google

Konzerten als Dirigent aufzutreten. Hauptsächlich aus äusseren Gründen, um seine Kasse zu füllen und damit seine Frau und die beiden kleinen Söhne Max und Alexander für die Zukunft materiell sicher zu stellen, nahm er das Angebot an. So kam es zur Komposition des „Oberon", die der Meister mit Rücksicht auf seinen bedenklichen Zustand ohne wesentliche Einwendungen nach den Wünschen des englischen Librettisten Planché verfertigte. Wie tief er aber die Schwächen des Textes empfand, der ihm zudem stückweise zugestellt wurde, geht aus dem Briefe an Planché vom 19. Januar 1825 hervor, wo er schreibt: „Ich wiederhole, dass der Zuschnitt des Ganzen allen meinen Ideen und Grundsätzen sehr fremdartig erscheint. Die Einmischung so vieler Personen, welche nicht singen, die Weglassung der Musik in den wichtigsten Momenten: alle diese Dinge berauben unseren ‚Oberon' des Namens einer Oper und werden ihn untauglich machen für alle Bühnen Europas, was ein schlimmer Umstand für mich ist; aber gehen wir darüber fort! —" Man weiss, dass er sich mit dem Gedanken trug, das Werk, falls es ihm das Schicksal vergönnte, für Deutschland zu einer wirklichen Oper in seiner Auffassung umzuarbeiten. Die Aufnahme des Meisters wie auch des Oberon, der am 12. April 1826 zum ersten Male gegeben wurde, liess an rauschendem äusseren Glanz nichts zu wünschen übrig. Der materielle Erfolg aber, den die englische Reise bringen sollte, blieb erheblich hinter den berechtigten Erwartungen zurück. Je näher nun der Zeitpunkt rückte, an dem Weber seine Verpflichtungen gegen Kemble erledigt hatte, um so mehr nahm seine Sehnsucht nach der Familie, nach der Heimat zu. Er sollte die Seinen nicht mehr wiedersehen. Einen Tag vor der auf den 6. Juni angesetzten Heimreise fanden Smart, bei dem er wohnte, und seine wenigen deutschen Freunde den edlen Tondichter morgens entseelt im Bette, sanft auf der rechten Hand eingeschlafen. Unter den Klängen von Mozarts Requiem fand am 21. Juni seine Beisetzung in der Marienkapelle im Moorfield statt. Erst im Dezember 1844 und hauptsächlich auf Betreiben Richard Wagners wurde die sterbliche Hülle des Verewigten nach Dresden übergeführt und unter grosser Feierlichkeit, bei der Wagner die ergreifende Trauerrede hielt, in der Familiengruft beigesetzt. Das von Rietschels Hand entworfene Denkmal des Meisters in den Zwingeranlagen in Dresden wurde im Herbst 1860 enthüllt.

Schluss folgt

Digitized by Google

CARL MARIA VON WEBER ALS SCHRIFTSTELLER

von Friedrich Kerst-Elberfeld

Es gibt viele Leute, die sich unter dem Komponisten des „Freischütz“ und des „Oberon“ einen träumerischen Romantiker vorstellen, der sich wohl fühlt, wenn er fern ab vom Weltgetriebe seinen poetischen Gedanken nachgehen kann, auf mondbeglänzten Fluren sich in Märchen und Sagen vertieft und einsamen Hirten und Jägern Volkslieder ablauscht.

Carl Maria von Weber war jedoch ein Mensch, der mit beiden Füssen auf der Erde stand, der das Leben gründlich kennen lernte und schon in früher Jugend aus allen Bechern getrunken hatte. Nicht ein unpraktischer Träumer, vielmehr ein spekulativer Kopf war er, der Organisationen plante, die heute erst in der Musikerwelt anfangen, Gestalt zu gewinnen.

Er hatte eine Schule des Lebens durchgemacht wie keiner seiner Kunstgenossen; als Kind und Jüngling war er seines Vaters Gefährte auf abenteuerlichen Zügen; seine Erziehung war ein vielseitiges Experiment: zunächst sollte er musikalisches Wunderkind, dann Maler, dann Lithograph, schliesslich doch Musiker werden, dessen Ausbildung bald diesem, bald jenem Lehrer anvertraut wurde. Der jugendliche Theaterkapellmeister wird über Nacht Geheimsekretär an einem üppigen Fürstenhofe, dem lustigen Leben macht plötzliche Ungnade ein Ende, und der Schub über die Grenze ist der Schluss dieses Liedes.

Hinter diese erste Periode macht Carl Maria einen kräftigen Strich; er wurde ein anderer Mensch. Aber die Erfahrungen, die Anregungen dieser ersten Jahre blieben ihm, — darunter auch die Anregung zu schriftstellerischer Betätigung.

Ein umfangreicher Briefwechsel, die Folge der zahlreichen Bekanntschaften allerorten, mag wohl zuerst die Lust am Schriftstellern geweckt haben. Vor hundert Jahren schrieb man andere Briefe als heutzutage, man nahm sich die Zeit dazu und schrieb recht umständlich und ausführlich: der Empfänger sollte nicht umsonst das teure Porto bezahlen. Doch von diesen zahlreichen Briefen Carl Marias soll hier nicht die Rede

Digitized by Google

sein, sondern von seinen eigentlichen schriftstellerischen Arbeiten, die allerdings manchmal gleichzeitigen Briefen sehr ähnlich sind.

Wie mit jenem 26. Februar 1810, als Carl Maria mit dem Vater per Schub über die würtembergische Grenze gebracht wurde, eine neue Lebensepoche im allgemeinen für den jungen Künstler begann — das schrieb er selbst in der Neujahrsnacht 1810 in sein Tagebuch —, so ist auch seine Schriftstellerei eigentlich erst geweckt worden in der neuen Epoche. Aus der Stuttgarter Zeit ist noch ein Aufsatz vorhanden, die erste bekannte Arbeit Webers, die in gewisser Weise merkwürdig ist und mancherlei schon vorzeichnet, was später deutlichere Gestalt in seiner Schriftstellerei gewinnen sollte.

Er hatte nämlich im Juni 1809 Veranlassung, gegen eine Broschüre Stellung zu nehmen, die von dem Hofmusikus Joh. Baptist Schaul gegen Mozart und für Jomelli und Boccherini geschrieben worden war unter dem Titel „Briefe über den Geschmack in der Musik". Der Ton des Weberschen Artikels zeugt von jener weltmännischen Bildung, jener Leichtigkeit, sich über die jeweilige Situation zu erheben, die eine Folge des oben gezeichneten Lebensganges unseres jungen Komponisten war. Wir vernehmen darin nichts von jenem Poltern und Anpöbeln, wie es damals unter Schriftstellern häufig war. Vielmehr fertigt hier ein Kavalier seinen Gegner ab.

Diese feine Art charakterisiert alle Arten Weberscher Aufsätze; sie verhindert durchaus nicht, die Wahrheit zu sagen, kräftig, wenn's nötig ist. So schreibt Weber z. B. gleich eingangs seines Aufsatzes:

„Diese Briefe haben das engbrüstige Gepräge eines auf einen kleinen Wirkungskreis beschränkten Menschen, der nur im missvergnügten Kaffeetone mit seinen Kameraden über die Verderbtheit der Zeiten, über die nicht genug auszeichnende Aufnahme in irgend einer Gesellschaft sich ergiesst."

Ferner:

„Wir sind weit entfernt, Herrn Schaul widerlegen zu wollen; denn das hiesse, der Welt jetzt beweisen wollen, dass eine Sonne existiere; so sehr widerlegt sich sein Buch selbst."

Noch feiner huscht das ironische Lächeln über das edel geschnittene zarte Gesicht des Schreibers, wenn er gegen Schluss Herrn Schaul vollständig abtut, indem er ihn des Plagiats zeiht. Schaul hatte nämlich aus dem bekannten Gerberschen Tonkünstler-Lexikon 20 Seiten abgeschrieben, rühmte sich aber, Gerber nicht benutzt zu haben.

„Herr Schaul bemerkt endlich selbst: es wäre zu lang, wenn er noch mehr anführen sollte (und da stimmen wir ihm vollkommen bei, denn eine zweite Auflage des Gerberschen Tonkünstler-Lexikons erwarten wir von dem würdigen Verfasser selbst!), lässt sich aber doch belieben, zu gehöriger Verstärkung der Bogenzahl noch 26 Seiten abzuschreiben. — Da endlich Herr Schaul sich selbst in seinen Briefen so fleissig gelobt hat, sind wir überhoben, es zu tun, verweisen jeden wissbegierigen Leser darauf, und hiermit in Mozarts Namen — Amen."

Digitized by Google

Diese Stelle wurde mitgeteilt, da sie für Webers Schreibweise im Kampfstil ein vortreffliches Beispiel ist und weil in dem Reclambüchlein, worin eine Auswahl von Webers Schriften jedem leicht zugänglich ist, dieser Aufsatz — ausser anderem — nicht enthalten ist. Damit kommen wir auf die Schriften im allgemeinen zu sprechen.

Gleich nach dem Tode Webers begann sein Freund Th. Winkler, Redakteur der Dresdener „Abendzeitung" und als Th. Hell schriftstellerisch bekannt, die zerstreuten Aufsätze und sonstigen Veröffentlichungen des Toten zu sammeln und gab sie in drei Bänden 1828 heraus. Diese erste verdienstvolle Ausgabe ist schon längst vollständig vergriffen und selten taucht ein Exemplar im Handel auf. Später gab Webers Sohn als dritten Band seiner grossen Weber-Biographie ebenfalls die Schriften des Vaters heraus. Die Sammlung hat eine etwas andere Zusammensetzung. Aus beiden bringt Reclam in einem Bändchen eine Auswahl.

Das meiste der schriftstellerischen Betätigung Webers war kritischer Natur. Da galt es z. B. Werke zu besprechen, zumal solche von Freunden, von Meyerbeer oder Gottfried Weber oder von dem verehrten Lehrer Abbé Vogler. Und hier tritt das zutage, was oben als spekulativer Sinn Webers erwähnt wurde. Er hatte keinen geringeren Plan, als systematisch einen Einfluss auf die gesamte damals tongebende Kritik zu gewinnen; ein Freundeskreis sollte allenthalben wirksam sein; alle für einen, einer für alle sollten sie schreiben, schreiben, schreiben. Ein verwegenes Unternehmen, das auch zeitweise und in beschränktem Umfange Gestalt annahm. An Weber hat es nicht gefehlt, dass die Reklametrommel (so müssen wir das Ding beim rechten Namen nennen) nicht laut und anhaltend genug erscholl: die Freunde waren zu lässig, trotz der häufigen Ermunterungsbriefe Webers.

Er plante weiter. Wie jenes Unternehmen, das den Werken der jungen Komponisten die Bahn frei machen sollte, so war ein anderes dazu bestimmt, das Konzertwesen zu beeinflussen. Weber schrieb die Grundzüge nieder unter dem Titel „Ideen zu einer musikalischen Topographie Deutschlands, als Versuch eines Beitrages zur Zeitgeschichte der Kunst, und zunächst als ein Hilfsbuch für reisende Musikfreunde". Mit staunenswerter Umsicht ist hier der Plan eines Handbuches entwickelt, das wir heute noch nicht in dieser durchdachten Form besitzen. Wir geben ihn im Auszug hier wieder und bemerken, dass sich bei Reclam die „Ideen usw." nicht finden.

„Einleitung: Plan nach Ländern und Städten. Alphabetische Ordnung. Am Ende Städteregister. Postkarten (d. h. Landkarten mit Postrouten). Kunstzustand jedes Landes. Grenzpunkte: Lübeck, Stettin, Berlin, Breslau, Prag, Brünn, Wien, Salzburg, Innsbruck, Genf, Karlsruhe, Mainz, Kassel, Hannover, Hamburg.

Erste Lieferung: Deutschland — zweite: Dänemark, Schweden, Russland — dritte: Italien und Frankreich.

Digitized by Google

Statt der Vorrede eine dialogisierte Szene (!), die den Plan und die Ursache der Entstehung des Werkchens entwickelt."

Nun werden genaue Informationsangaben gesammelt für jeden Ort, a) für Anstalten zum Konzert, b) das Konzert selbst (z. B. Art des lokalen Orchesters, was für Musikart am beliebtesten, Zeit des Anfangs, der Dauer, Auswahl und Zahl der Programmnummern usw.), c) Finanzwesen (z. B. beste Jahreszeit für den betreffenden Ort, bester Wochentag, Freibillets, Konzertbedienung, Geldsorten (!) usw.), d) allgemeine Bemerkungen (ansässige Künstler, Dichter, Bibliotheken, Journale und deren Kritiker betreffend und ähnliches).

Wahrlich, wenn Weber dies Handbuch fertig gestellt hätte, so würde es sicherlich heute noch, nachdem es in vielen Auflagen fortwährend angepasst worden wäre, bestehen. Die eigene Schöpferkraft auf musikalischem Gebiete veranlasste Weber aber, auf die Ausführung seiner Vorhabens zu verzichten.

Als Weber in Dresden die leitende Stellung an der deutschen Oper einnahm, schrieb er „Dramatisch musikalische Notizen als Versuche, durch kunstgeschichtliche Nachrichten und Andeutungen die Beurteilung neu auf dem königl. Theater zu Dresden erscheinender Opern zu erleichtern". Also auch hier wieder die kluge Benutzung der Presse.

In diesem Zusammenhange haben wir uns der Erläuterungen eigener Werke zu erinnern, die Weber sehr geschickt abfasste. Dahin gehören z. B. die „Bemerkungen zur Komposition der Musik des Schauspiels ‚Preziosa'"; „Meine Ansichten bei Komposition der Kantate ‚Kampf und Sieg'"; eine Verteidigung gegen die Kritik Müllners über eine Webersche Liedkomposition.

Am meisten genannt unter Webers Kritiken wurde jene ironische über Beethovens vierte Symphonie, die allerdings in späteren Jahren nicht mehr vom Verfasser aufrecht erhalten wurde. Sie ist enthalten in dem — Romanfragment „Künstlerleben". Denn im Roman hat Weber sich bekanntlich auch versucht, und der beachtenswerte Anfang belehrt uns, dass wir vielleicht dem Komponisten des „Freischütz" auch den musikalischen Roman zu verdanken gehabt hätten, wenn nicht seine Seele leider — wie Raumer einst so treffend von Kaiser Max sagte — so ganz Entwurf gewesen wäre. Doch sagen wir lieber nicht „leider", sondern freuen wir uns, dass er in Tönen dafür so viel Vollendetes geschaffen.

Der Roman ist, soweit er erhalten — und zwar in mehrfacher Bearbeitung — eine Art von Selbstbiographie und als solche für Webers Innenleben höchst bedeutungsvoll. Wo er der Phantasie freien Spielraum lässt, gestalten sich hübsche, meist humorvolle Szenen, die sich recht angenehm lesen, aber immer durch geistreiche musikalische Bemerkungen

Digitized by Google

tieferes Interesse beanspruchen. Das Muster ist für Weber der damals allverehrte Jean Paul, in dessen Bann wir den späteren bedeutenden Schriftsteller-Komponisten Robert Schumann ebenfalls noch sehen. Nicht mit Unrecht hat Weber dem Roman die Bezeichnung „Arabeske" gegeben.

In der umfangreichen Vorrede zu seiner erwähnten ersten Herausgabe von Webers Schriften erzählt Winkler von dem Manuskript des merkwürdigen Romanfragments, wie er es im Nachlass fand. Da diese Vorbemerkungen in die späteren Ausgaben nicht aufgenommen wurden, also mit der ersten Auflage von 1828 selten geworden sind, möge einiges daraus hier mitgeteilt sein. Zunächst bezüglich des Romans.

Bereits im Jahre 1809 erschien das erste Bruchstück davon, das er damals bloss unter dem Namen Karl Maria in das Morgenblatt einrücken liess. Späterhin teilte er andere Bruchstücke seinem Freunde Kind[1]) mit, und von diesem sind sie in einzelnen Heften der „Musen" sowie in dem von ihm herausgegebenen Taschenbuche zum geselligen Vergnügen veröffentlicht worden. Das Ganze, soweit solches vorhanden, erscheint hier zum ersten Male. Unvollendet; bloss in Bearbeitungen einzelner Kapitel, in Andeutungen für andere, in Aphorismen zur Benutzung für irgendeine Stelle darin freilich nur, aber die Sorgfalt, mit welcher er selbst dies eigene Manuskript aufbewahrt, mit dem Umschlage, der die Bezeichnung des Inhalts trug, versehen, und selbst den kleinsten beschriebenen Streifen Papier dazu zu legen nicht versäumt hatte, zeigte, wie geneigt er gewesen, bei nur einiger Musse ein Ganzes daraus zu bilden und das Begonnene auch zu vollenden."

Winkler erzählt ferner, dass die Bruchstücke aus verschiedenen Perioden, zum Teil weit zurückliegenden, herrühren, „von Dresden schreibt sich das Allerwenigste her, sie sind meist anf früheren Reisen entstanden". Aber auch in der arbeitsreichen Dresdener Zeit fand der Unermüdliche immer noch Momente, die er seinem Roman widmen konnte.

Die Bruchstücke sind ein buntes Vielerlei. Für uns sind die Kapitel die bedeutungsvollsten, wo Weber seinen Helden, den Tonkünstler, über seine Kunst, über sein Streben, seine Ziele usw. sich aussprechen lässt. Der Held ist Weber selbst. Es verlohnte sich wohl einmal, diese Abschnitte einer genaueren Untersuchung zu würdigen und Vergleiche mit dem, was Weber in der Tat in seinen Werken erreicht hat, anzustellen.

Sodann finden wir dramatische, meist humoristische Szenen, ein Maskenfest, allegorische Szenen, worin Instrumente in ergötzlichem Geplauder auftreten. —

Eine kleine Prosadichtung, die in ihrem Ideengehalte mit dem Roman verwandt ist, hat die merkwürdige Überschrift „Der Schlammpeitzger" und schildert eine Episode aus dem Leben eines verbummelten Studenten, der ein grosser Sänger werden will, sein Schicksal aber drollig mit seinem Schlammpeitzger, einem kleinen Fisch aus der Gattung der Schmerlen,

[1]) Kind ist natürlich der Verfasser des Textbuches zur Oper „Freischütz".

Digitized by Google



WEBERS GEBURTSHAUS IN EUTIN



WEBERS WOHNUNG IN KLEIN-HOSTERWITZ

Digitized by Google

Digitized by Google



V. 17

BRIEF WEBERS AN FRIEDRICH ROCHLITZ

Digitized by Google

Digitized by Google

einem sogen. Wetterpropheten, verknüpft. Die Entstehung der Novelle schildert Winkler ebenfalls in der Vorrede, und dabei erhalten wir einen Einblick in das leichte, von einer lebhaften Phantasietätigkeit unterstützte schriftstellerische Schaffen Webers. In angeregter Abendgesellschaft waren nämlich von den Damen aufgegebene und durch das Los verteilte Worte bestimmt, die Kapitelüberschriften eines Romans zu werden, den die Herren auszuarbeiten hatten. So hatte Winkler das Wort „Singrün" gezogen, Weber das Wort „Schlammpeitzger". Aus diesen beiden ganz unzusammenhängenden Wörtern erkennt man den scherzhaften Charakter der ganzen Aufgabe. Und nun sehe man zu, wie interessant Weber sein Thema bearbeitet hat! Aber zugleich erkennt man auch, dass sein bewegtes, an Erinnerungen und Reiseerfahrungen reiches Jugendleben ihm eine Fülle von Stoff und Situationen bot.

Was den Stil in diesen Arbeiten betrifft, so finden wir unter Webers eigenen Aufzeichnungen eine Bemerkung, die ihn aufs treffendste kennzeichnet, sodass jedes weitere Eingehen erspart wird.

„Mein Stil kommt mir bunt, und weil er oft seinen Gegenstand erschöpfen möchte, etwas graziös und bombastisch vor. Doch kann ich mich nicht von ihm trennen, so sehr ich eines Goethe, Schlegel etc. Klarheit ehre und innig liebe. Es mag vielleicht just das Musikalische in mir sein. Die vielen bezeichnenden Beiwörter sind fast das, was das Instrumentieren einer musikalischen Idee ist, von der ich mir bewusst bin, sie ganz so wirkungsvoll, als ich mir sie denke, wiedergeben zu können, was mir aber beinahe nie von den Ideen gelingt, die ich durch die Sprache einem zweiten verdeutlichen möchte."

Noch eine feinsinnige Bemerkung mag hier angeschlossen sein, die Webers tiefen Einblick in die Natur des dichterischen Schaffens dartut und zugleich eine Erklärung für das „Bizarre" in seinen novellistischen Arbeiten gibt.

„Die wahre Geschichte ist oft das Unwahrscheinlichste und würde im Gewande der Dichtung für ganz unsinnig ausgegeben werden; aber das ist die eigene Bizarrerie des Lebens, dass es das Naheliegendste überspringt und dadurch die Wahrheit zur Fabel stempelt. Man könnte also fast sagen, es sei nicht alles wahr, was wirklich geschehen sei; oder es gibt Dinge, die sich begeben haben, erzählt aber zur Lüge werden."

Schliesslich müssen wir noch die Gedichte Webers erwähnen; es sind nur Gelegenheitsgedichte, stehen aber im Vergleich zum allgemeinen poetischen Schaffen seiner Tage immerhin hoch. Vornehmlich ist es der treffende bildliche Ausdruck, der diesen kleinen Stücken Farbe verleiht, wie er auch seiner Prosa die Lichter aufsetzt. Nehmen wir z. B. einen Aphroismus, der sich auf einem Zettel seines Nachlasses findet und der diesen Vorzug des Weberschen Stils hervortreten lässt. Er lautet:

„Italienische Kadenzen — ein Gerüst, an das der Sänger seine besten Preziosen hängen kann und sie nach Wohlgefallen schmückt. Das schwarze Gerüst bei einer Illumination."

Digitized by Google

Wer über solche bildnerische Kraft der Sprache verfügt, ist ein Poet, auch wenn er keine Reime schmiedet. Aber auch diese wurden ihm leicht. Köstlich sind seine kleinen Zwei- und Vierzeiler, gelegentlich mit Bosheiten gefüllt. So schreibt er z. B. über den bekannten Wiener Komponisten Gelinek, der schon von Beethoven wegen seines Talents für „Nachempfindung" gescheut wurde:

„Kein Thema auf der Welt verschonte Dein Genie,
Das simpelste allein — Dich selbst — variierst Du nie."

Und von einem geistlosen Komponisten sagt er:

„Ihr tadelt, nein, bewundert diesen Mann,
Dem einst kein Gott den Vorzug rauben kann,
Dass selbst im Scheiden von dem Leben
Er nicht den Geist braucht aufzugeben."

Die Vielseitigkeit Webers, die ihn auf jedem künstlerischen Gebiete heimisch werden liess bei aller ausgesprochen musikalischen Beanlagung, spiegelt sich auch in seinem schriftstellerischen Schaffen wider. Die Musen haben ihn reichlich bedacht. Aber über allem steht sein eigenes Urteil: Es mag just vielleicht das Musikalische in mir sein. — Auch der Schriftsteller Weber ist da, wo er dichterisch schafft, ein Musiker.



Digitized by Google



Ueber Webers einstimmige Lieder wurde in allgemeinen Umrissen genug gutes geschrieben, das beste von Riehl 1859, Jähns 1870 und Ph. Spitta 1886. Trotz der Hochschätzung durch solche Beurteiler von Sachkenntnis und Geschmack wuchern die üblichen Vorurteile jedoch üppig weiter. Immer wieder wird uns aufgetischt, Weber habe fast nur volkstümliche Strophenlieder mit einfachster Begleitung geschrieben, grösstenteils für Guitarre; also verschwinde er als Liederkomponist völlig neben den modernen Meistern von Schubert an. Dagegen will ich hier versuchen, durch kurze aber vollständige Würdigung von Webers 89 einstimmigen Liedern und Gesängen die bräuchlichen Einbildungen zu widerlegen. Bisher hat nur Jähns alle Stücke besprochen; seine Urteile bitte ich möglichst zu vergleichen. Ich gruppiere die Stücke, abweichend von Jähns' zeitlicher Folge, nach den musikalischen Formen, von der einfachsten bis zur freiesten. Denn die Hauptmasse ist in nur 13 Jahren entstanden, von 1808—20, und schon 1808 war Weber im Liede vollreif, zeigt hernach auch keine wesentlichen Stilwandlungen. — Die vor den Nummern stehenden Sternchen bedeuten meine Wertschätzung: ** ersten Ranges (ausgezeichnet), * zweiten (gut); bei geringeren fehlen sie.

Seit 1869 wurde die Kenntnis von Webers Liedern durch Neuausgaben wiederbelebt; zuerst durch die genaueste und reichhaltigste, von Jähns bei Schlesinger (Ausgabe in 2 Bänden vergriffen; die Nummern käuflich, der Bogen 15 Pf.). Diese 100 Nummern enthalten auch 2-, 3- und 4 stimmiges; von einstimmigen fehlen zehn (27, 38, 41, 60, 80, 88, 92, 111, 129, 308), obgleich Jähns diese teilweise schätzte. 1869—72 folgten 4 billige Auswahlen, von 15—40 einstimmigen, worin manches gute fehlt; trotzdem werden Webers Lieder oft bloss nach Auswahlen beurteilt.

Webers Liederhefte mit Opuszahlen erschienen in nachstehender Folge: op. 13: 5 Gesänge mit Guitarre, April 1811; op. 15: 6 Lieder (immer mit Klavier, wo nichts andres angegeben) 1811?; op. 23: 6 Gesänge (5—6 vierstimmig, N. 3 mit Guitarre), 13. Okt. 1812; op. 25: 5 deutsche Lieder mit Guitarre oder Klavier, rez. 1814; op. 29: 3 Canzonette mit Klavier oder Guitarre, April 1815; op. 30: 6 deutsche Ge-

Digitized by Google

sänge, 2. März 1815; op. 41: Leyer und Schwert, Heft 1 (4 Stücke), Juni 1815; op. 43: ebenso, Heft 3, ein langes Stück (op. 42 enthält als Heft 2 die 6 Männerchöre), Ende 1816; op. 46: Die 4 Temperamente beim Verluste der Geliebten (4 Nummern), Anfang 1817; op. 47: 6 Balladen und Lieder (N. 3 auch mit Harfe), 1818; op. 54: Volkslieder, Heft 1, Dez. 1818; op. 64: ebenso, Heft 2, Ende Dez. 1822; op. 66: 6 Lieder und Gesänge, Herbst 1819; op. 71: 6 Lieder und Gesänge (2 u. 6 auch mit Guitarre), Herbst 1819; op. 80; 6 Lieder, Ende 1822. — Ferner schrieb Weber die 16 Nummern (Jähns): 27, 38, 41, 60, 65, 71, 80, 88, 92, 111, 129, 195, 223, 286, 292, 308 (teilweise ungedruckt). — Betreffs des Guitarre-Aberglaubens geht aus dieser Übersicht hervor: von ganzen Opusheften hat nur op. 13 bloss Guitarre; op. 25 und 29 diese oder Klavier. Von einzelnen Stücken haben bloss Guitarre: N. 111, 195, 223; diese oder Klavier: op. 23, 3; 47, 3 (Harfe); 71, 2 und 6, ferner N. 65, 88 (Harfe). Den 23 (9) Guitarre-Liedern stehen also gegenüber 66 mit Klavier allein!

A. STRENGE STROPHENLIEDER

Von den 89 einstimmigen Liedern und Gesängen Webers sind 41 strenge Strophenlieder und 18 variierende; von den 30 unstrophischen haben 18 mehr oder weniger symmetrische Formen, 12 ganz freie. Wie passt das zu dem Wahn, Weber habe fast nur volkstümliche geschrieben? Um die Menge der einfach strophischen übersichtlicher zu machen, teile ich sie in volkstümliche und in Kunstlieder; bei jeder Art unterscheide ich ernste und heitre. Alle haben ganz oder ziemlich einfache Begleitung.

a) Volkstümliche strenge Strophenlieder

Weber gab erst 1818 und 22 zwei Hefte „Volkslieder" heraus, op. 54 und 64, komp. 1817—19 (keines mit Guitarre); aber auch vor- und nachher schrieb er manche Lieder im Volkston. „Er traf darin den charakteristischen Ton des Volksliedes wie keiner vor ihm" (Spitta bei Grove 421 II).

I. Ernste Gattung. Das früheste Lied dieser Gruppe ist 72 „Sanftes Licht, weiche nicht" von G. Reinbeck, mit Guitarre; 25. Juni 1809, op. 13,4 (die Daten geben die Zeit der Entstehung an; das Druckjahr ist aus dem angegebenen der Opushefte zu entnehmen); auffallend gewöhnlich. — 92 Das neue Lied von Herder, 15. Mai 1810; nur die Singstimme erhalten; ungedruckt; „in älterer Weise überaus einfach gehalten" (Jähns). — Die drei folgenden (1810—13) gehören aber schon zu Webers feinsten unsrer Gattung. **96 Wiegenlied: „Schlaf', Herzenssöhnchen"

Digitized by Google

von Hiemer, mit Guitarre; 13. Sept. 1810, op. 13,2; neben dem „Jungfernkranz" das verbreitetste aller Lieder Webers (Jähns). — **117 Maienblümlein von Aug. Eckschläger, mit Klavier oder Guitarre; 26. Juni 1811, op. 23,3; gehört zu den besten obgleich wenigst bekannten der Art, worin sich Volkston und Webers Eigenart glücklich verbinden. — Dies gilt auch von folgendem berühmten: **160 Minnelied: „Der Holdseligen sonder Wank" von Voss; 7. März 1813, op. 30,4. — Die nächsten vier stehen in den genannten beiden Heften „Volkslieder" mit wirklichen Texten aus Volksmund. Am meisten im Volkston sind: *233 „Wenn ich ein Vöglein wär", 4. Mai 1818, op. 54,6 und *257 Liebesgruss aus der Ferne, 20. Juli 1819, op. 64,6; von einfacher Innigkeit. — Ähnlich, doch etwas geringer ist *255 Abendsegen, 8. Juli 1819, op. 64,5. — **235 Heimlicher Liebe Pein, 20. Mai 1818, op. 64,3. Berühmt; von packender Wirkung ist die Verbindung der sprechend gehaltenen Stimme mit langsamen Akkorden eigenartig herber Harmonik. — *286 Das Licht im Tale, Ballade von F. Kind; komp. u. gedr. Mitte 1822, 14 kurze Strophen, „einfach erzählend"; Begleitung schlicht, doch feiner Harmonik.

II. Heitere Gattung. Gegen 10 ernste strenge Strophenlieder Webers gibt es 8 heitere. Ich verstehe hierunter nicht bloss eigentlich scherzhafte, sondern alle nicht vorwiegend ernste. Das früheste ist **67 Das Röschen von K. Müchler; 1. April 1809, op. 15, 5. Die komische Tendenz kommt noch besser im Titel des Dichters „An junge spröde Schönen" zum Ausdruck; es gehört zu Webers beliebtesten Strophenliedern. — *80 Trinklied: „Weil es also Gott gefügt" von Lehr; 17. Nov. 1809, ungedruckt: „Kräftig, schlicht und herzlich; ein echtes rechtes Trinklied in Art der älteren deutschen Weisen" usw. (Jähns). — **137 Bettlerlied aus bairischem Volksmunde, mit Guitarre (zuerst) oder Klavier; 16. August 1812, op. 25, 4. Prächtiges Beispiel echt Weberscher drastischer Komik in dem Gegensatz der 8 sanft „wiegenden" gleichmässigen ersten Takte zu den 7 letzten kräftigen, dazu mit dem zwischen den Ländlerrhythmus fahrenden drittletzten Takt in 2/4 ff. — Es folgen 4 Nummern aus den „Volksliedern" op. 54 und 64; die drei nächsten sind tanzmässig gehalten, beide erste wie rasche Walzer: *211 Alte Weiber, 7. Jan. 1817, op. 54, 5 und **234 „Mein Schatzerl ist hübsch", 5. Mai 1818, op. 64, 1; das dritte: **258 „Herzchen, mein Schätzchen", 20. Juli 1819, op. 64, 8, hat 2/4 Takt. Am beliebtesten davon wurde 234, doch ist 258 ebenso gut. Bei allen hat die Stimme viele rasche, instrumental erscheinende Noten zu bewältigen; Weber hat hier wohl an süddeutsche Kehlen gedacht: in den beiden Walzerstücken ist manches ganz in Jodlerart. — Nicht eigentlich scherzhaft, jedoch mit heiterem Beigeschmack (auch hier die raschen Figuren in der

Digitized by Google

Stimme) ist *212 Liebeslied: „Ich hab' mir eins erwählet", 8. Jan. 1817, op. 54, 3; freilich schrieb Weber selbst darüber an seine Braut: „... ich habe es für Dich komponiert ... es ist so einfach und herzlich wie meine Liebe ..." — 238 „Rosen im Haare, den Becher zur Hand" nach Hafis von Breuer; 5. Juli 1818, op. 66, 2; in keiner Hinsicht hervorragend.

b) Kunstlieder in strenger Strophenform

I. Ernste Gattung. *27 Die Kerze von ?; Okt. 1802, gedr. im Jahrb. d. Mkbibl. Peters f. 1902 S. 90. Das früheste von Webers Liedern; in älterer Art spielt die Rechte die Singstimme noch mit. Die Begleitung ist in der ersten Hälfte chorartig stimmig, in der zweiten einfach harmonisch. Die Stimmung des zart melancholischen Mädchenliedes wird schon befriedigend ausgedrückt. — *38 „Entfliehet schnell von mir" vom Frhrn v. Seida; 19. Febr. 1803, ungedruckt. „Leidenschaftlich; bei hoher Stimmlage gesanglich dankbar" (Jähns). — **66 Die Lethe des Lebens von Baggesen; 28. Febr. 1809, op. 66, 6; für Solobass mit gemischtem Chor, der die 4 letzten Takte jedesmal wiederholt. Urkräftig und ernst, von packender Rhythmik und Harmonik; der menschlichen Niedertracht (in g) wird immer in den 8 letzten Takten Vergessen im Trinken gegenübergestellt (in B). — Die beiden folgenden, aus Kotzebues Schauspiel „Der arme Minnesinger", sind unbedeutend: 111 „Rase Sturmwind" mit Guitarre (nur 1 Strophe, ungedruckt) und 113 „Umringt vom muterfüllten Heere", op. 25, 5 (ein gemischter Chor wiederholt immer die $8^1/_2$ letzten Takte); mit Guitarre oder Klavier; beide vom 8. Mai 1811. — Die nächsten 3 gehören jedoch zu Webers besten dieser Gattung. **140 Liebe-Glühen von Gubitz mit Guitarre (zuerst) oder Klavier; 19. Aug. 1812, op. 25,4. Die Begleitung in mittler und tiefer Lage (beim Klavier) ist schlicht harfenmässig, doch von träumerisch romantischer Harmonik, die Melodie aber so gesang- wie schwärmerisch ausdrucksvoll; ein Vorklang des Gesanges des Alten mit der Harfe in Schuberts „Nachtstück" von 1819. — Eben so einfach und doch hochbedeutend ist **166 Gebet um die Geliebte [an Amor] von Gubitz; 4. Sept. 1814, op. 47, 6. Dies feurig innige Liebeslied in 2 Strophen von 16 T. mit charakteristischer wogender Begleitung ist eine von den Auswahlen übersehene Perle mit Vordeutung auf Leidenschaftlichstes in Schumanns Liedern. — **176 Trost (nach Abschluss des Waffenstillstandes 1813) von Th. Körner; Ende 1814, op. 41, 3. Trotz der Kürze der 5 Strophen (8 Takte, dazu 2 Nachspiel) von treffender Charakteristik durch Rhythmus und Harmonie. — *195 Romanze: „Ein König einst gefangen sass" von Castelli, mit

Digitized by Google

Guitarre; 29. Aug. 1816, gedruckt 1822; einfach erzählende strophische Ballade. — *217 Das Veilchen im Tale von F. Kind; 12. Mai 1817, op. 66, 1. In der Stimme fallen wieder die vielen Sechzehntel auf, je 2 auf eine Silbe. — In der etwas leeren Süsse dem vorigen verwandt, doch nicht ohne Innigkeit ist *269 Sehnsucht (Weihnachtslied) von F. L. Kannegiesser; 13. Sept. 1819, op. 80, 2; Jähns erinnert an weltlich geistliche katholische Gesänge. — **274 Schmerz von Graf Karl von Blankensee; 14. Febr. 1820, op. 80, 4. 6 Strophen von nur 9 langsamen Takten; der tief ernste, ans religiöse streifende Text ist ergreifend wiedergegeben, besonders durch die etwas kirchliche Harmonik. — **281 „Wenn Kindlein süssen Schlummers Ruh'" von Klotilde von Nostitz und Jänkendorf; 29. Jan. 1821, op. 80, 1. Dem Text nach kein eigentliches Wiegenlied, doch hat Weber das ganze in Art eines solchen gehalten und zwar in feinster, obgleich schlichtester Weise; besonders romantisch zart sind die 5 letzten Takte des Klavierparts, das Einschlummern schildernd. — **292 Romance: „Elle était simple et gentillette" von Chev. Ferd. de Cussy; Aug.—Dez. 1824, bald auch gedruckt. Echtester, feinster Weber, ebenso zierlich wie innig (näheres Jähns).

II. Heitere Gattung. **110 „Über die Berge mit Ungestüm" von Kotzebue, mit Guitarre (zuerst) oder Klavier; 8. Mai 1811, op. 25, 2. Die richtige Musik für den verliebt scherzenden, lyrisch erzählenden Text. — **134 Lebensansicht von ?; 3. Aug. 1812, op. 66, 5. Für den Opernbassisten Gern geschrieben, auch „für tiefen Bass (bis Cis) besonders wirkungsreich" (Jähns), doch nicht minder ausdrucksvoll; zwar „heiter" überschrieben, aber vom 6. Takt an mehr freundlich ernster Art. — *192 Der Jüngling und die Spröde von Gubitz (ad lib. Zwiegesang); 26. Febr. 1816, op. 47, 4. Von echt Weberscher liebenswürdig heiterer Frische, doch bei der Länge der Strophen (18 T.) etwas einförmig. — *198 Die freien Sänger von Friedr. Förster; 23. Okt. 1816, op. 47, 2. Wirkungsvoll als freundliches Gegenstück zu 47, 1 Die gefangenen Sänger (in Abteilung C). — *203 Der Gleichmütige von Gubitz; spätestens 3. Nov. 1816; Schlussstück der Liederfolge op. 46. Die kurzen Strophen sind wirkungsvoll bei Beschränkung auf einige von den 7. — Folgende beiden Lieder ähneln sich im fröhlich pastoralen Ton: *243 Bach, Echo und Kuss von F. Kind, mit Guitarre (zuerst) oder Klavier; 29. Juli 1818, op. 71, 2. 6 Str. von 16 T. sind wieder etwas viel; die raschen Noten in der Stimme treten an 6 Stellen auf. *229 Lied der Hirtin von F. Kind; 23. April 1818, op. 71, 5. 7 Str. von 23 T. — Die nächsten zwei stehen in den beiden Heften „Volkslieder", doch sind sie eigenartig darin, dass sie von bestimmten Kunstdichtern aus älterer Zeit herrühren, deren Art die Musik in komischer Absicht nachbildet. *232

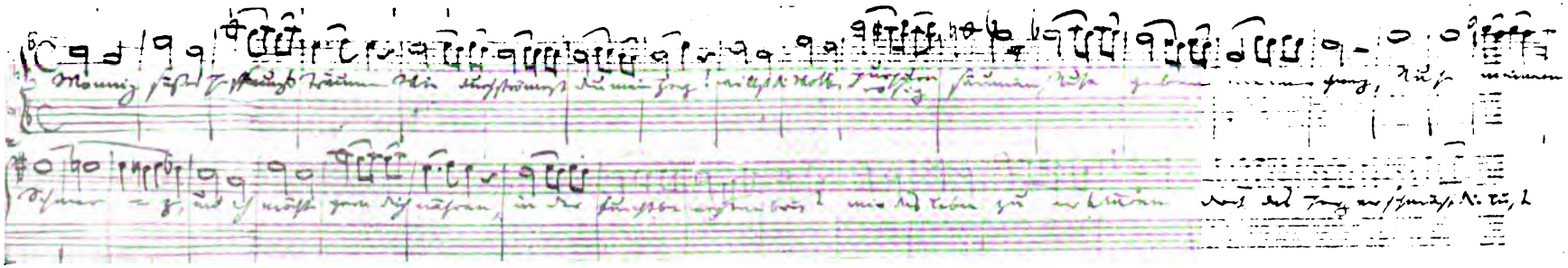
Digitized by Google
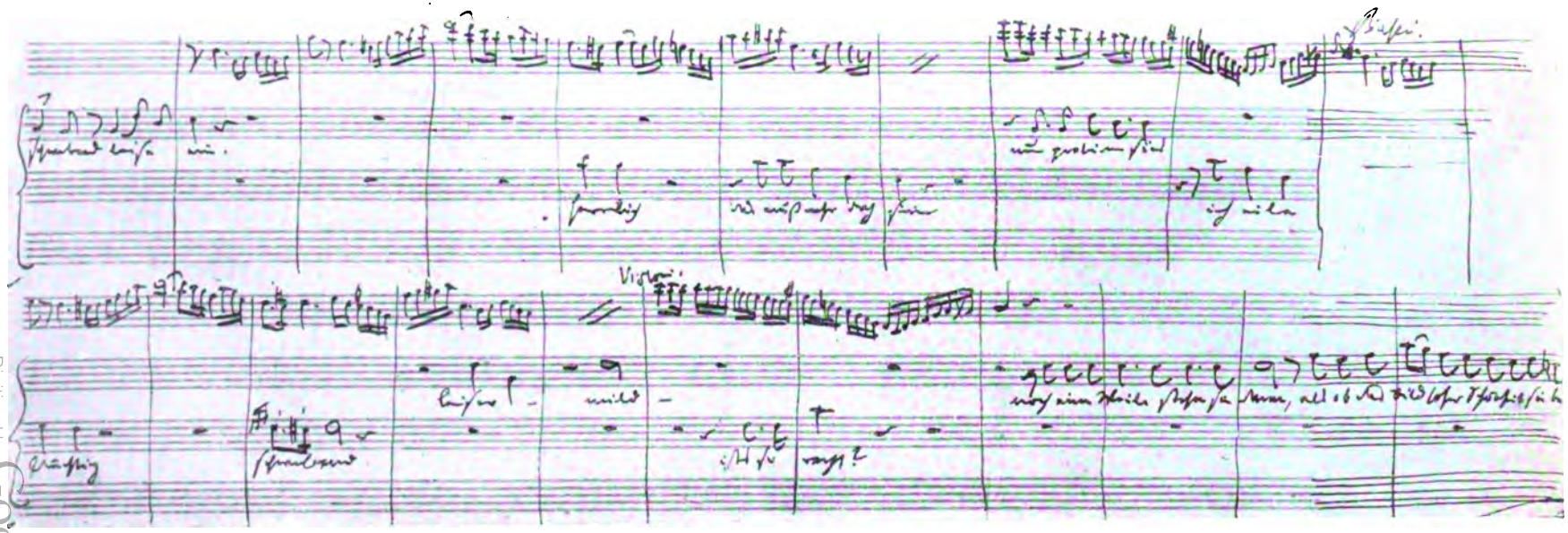
Die fromme Magd von Barth. Ringwald (1531—95, Prediger); 4. Mai 1818, op. 54, 1. Der Text schildert prächtig das längst ausgestorbene Geschlecht tüchtiger Dienstmägde; die Musik ist entsprechend im Stil des 16. Jahrh., mit choralmässigem Anklang und stimmiger Führung in Begleitung und Nachspiel. **230 Gelahrtheit von M. Opitz (1597 bis 1639); 3. Mai 1818, op. 64,4. Den kräftig frischen Text gibt die Musik ausgezeichnet wieder, der Beigeschmack von altertümlicher Steifheit erhöht den Humor des Ganzen. Unsere Studiosen sollten dies echt studentische Lied beachten; in allen Auswahlen fehlt es.

Schluss folgt



Digitized by Google





Digitized by Google

Digitized by Google

CARL MARIA VON WEBER ALS LEHRER

von Carl Groschke-Berlin

Carl Maria von Weber hat sich in das Herz des deutschen Volkes hineingesungen wie kein andrer unsrer grossen Komponisten; darum ist er als Musiker uns allen vertraut und lieb. Den Menschen Weber, diesen echten Deutschen mit seinem tiefen Gemüt, seinem warmen Herzen, seinem sprudelnden Humor lernen wir aus den vielen Briefen kennen, die in den letzten Jahren veröffentlicht worden sind. Weniger weiss man von Weber bisher als Lehrer, als beratendem Freund junger Musiker; und gerade in diesen Beziehungen tritt uns seine Treue, sein Ernst, seine Gewissenhaftigkeit besonders deutlich entgegen. Nahm er es als Kritiker schon ernst mit Werken, die ihm zur Rezension vorgelegt waren, so dass er lieber Monate lang eine Kritik verzögerte, als ohne genaueste Prüfung der Komposition darüber zu sprechen, — wievielmehr mit einem Menschen, der seinen Rat und seine Hilfe begehrte. Jungen Musikern, zu denen er in Beziehung stand, sei's als Lehrer, sei's als beratender Freund, zeigte er die grossen Schwierigkeiten der musikalischen Laufbahn, zeigte ihnen, dass es gilt, seine ganze Persönlichkeit einzusetzen, dass auch das grösste Talent eines eisernen Fleisses nicht entbehren kann. Für Weber war das Talent nicht ein Freibrief für Sittenlosigkeit, vielmehr sah er in jeder Gabe, die der Mensch empfangen hat, eine Aufgabe, darum forderte er, dass der Mensch tüchtig sein müsse, wenn der Musiker etwas leisten solle. Den vollen Eindruck dieses sittlichen Ernstes, mit dem Weber seinen jungen Berufsgenossen gegenübertrat, gewinnen wir aus zwei Briefen,[1]) die hier mitgeteilt werden sollen. Der eine ist gerichtet an einen jungen Musiker, der Weber persönlich unbekannt war, der andre an einen Schüler.

5. August 1819.

Eine sehr langwierige Krankheit hat mich seit Monaten von allen Geschäften entfernt. Sehen Sie darin die Ursache meiner verzögerten Antwort auf Ihre geehrte Zuschrift vom 1. Mai.

[1]) Das Material für den vorliegenden Artikel entnahm der Verfasser den durch Theodor Hell herausgegebenen „hinterlassenen Schriften Karl Maria von Webers." Dresden und Leipzig 1828. Der Sohn des Meisters, Max Maria von Weber, hat bei dem Abdrucke der hinterlassenen Schriften in seiner Weber-Biographie eigentümlicherweise gerade diese Briefe nicht veröffentlicht.

Digitized by Google

Mit Teilnahme habe ich das mir Übersendete durchgesehen, und Ihre vertrauensvolle Offenheit hat mich herzlich angesprochen. Ich gebe Ihnen dafür, was jedem Menschen das Heiligste sein muss — Wahrheit — so weit meine Einsicht nämlich sie mir zu geben erlaubt, und nach meiner Überzeugung. Ich würde Ihres Vertrauens nicht wert zu sein glauben, wenn ich es nicht täte. Könnte ich doch Aug' in Auge Ihnen gegenüberstehen und der herzliche Ton des treu meinenden Freundes meinen Worten die Wärme geben, die Sie von der Reinheit meiner Absicht, Ihnen nützlich zu sein, überzeugen und vielleicht manchem bittren Tropfen die scheinbare Schärfe nehmen könnte, die von dem kalten Papier so starr und teilnahmlos den Leser anblickt.

Ihre Arbeiten zeugen von fleissigem Studium, das Sie so weit gebracht, als man ohne Rat und Erfahrung kommen kann. Sie wühlen in Harmonieen-Fülle und finden sich wohl in Aufsuchung der wohlklingendsten Lagen. Dies beweist Sinn für das wahre Grundgebäude der Kunst, aber meist geht darüber die Sorgfalt für das eigentlich Melodische verloren, für die eigentliche Erfindung und für die Haltung des Ganzen. Fremde Eindrücke haben Sie aufgeregt; so etwas wollen Sie auch machen. Nun ja, das ist der erste Anstoss des Genius, der erste Schritt zum Ziele, das er wirklich schauet, aber erst viel später frei sich bewegen und nach dem Idealen hin streben lernt, was ihn dann aus sich selbst sprechen lehrt, und nicht mehr seine Gedanken in die vorhandenen Formen presst. Die Werke jedes Anfängers wimmeln von Reminiszenzen. Zu jedem Stück kann man das Vorbild finden, nach dem es zugeschnitten. So auch bei Ihnen. Sie gestehen, keinen Harmonie-Unterricht gehabt zu haben, und leider bestätigt sich dies fast auf jeder Zeile. Falsche, unrichtige Schreibart des in sich Richtigen findet man häufig, und zwar so gestellt, dass es nicht mit einem Federstrich gutgemacht ist.

So wie die mir übersendeten Arbeiten jetzt sind, kann ich Ihnen nicht zur Herausgabe raten. Es tut mir herzlich weh, Ihnen das so offen sagen zu müssen, denn Sie hoffen auf Erwerb davon, aber ich kann nicht anders. Wollen Sie sich gedruckt das sagen lassen, was ich Ihnen jetzt allein und mit Liebe sage? Wollen Sie vielleicht durch ein zu hartes Urteil sich selbst und für künftig jeden Verleger zurückschrecken lassen?

Lassen Sie sich hierdurch nicht abschrecken! Glauben Sie nicht, dass ich Ihnen Erfindung abspreche. Nein, Sie haben schon zu viel des Achtungswerten eingesogen und geleistet, um es fahren zu lassen; aber schlagen Sie künftig den Weg ein, die Partituren klassischer Meister ihrem Plan und ihren Anlagen nach zu studieren. Beobachten Sie den Gang, den Fluss der Rede. Sehen Sie, wie die Hauptgedanken entwickelt, nicht hereingeführt sind. Vor allem aber suchen Sie sich gründliche Harmoniekenntnisse zu erwerben.

Wenn man nicht Herr über die Mittel sich auszusprechen ist, wie soll da nicht der Ideen Fluss jeden Augenblick gehemmt werden? Wer schon erst daran denken, oder sich vornehmen muss — hier soll ein Übergang kommen — der geht über — aber wer wird es ihm Dank wissen? Er wird immer erscheinen wie jener, der zur Gesellschaft sagt: geben Sie acht, jetzt werde ich wahrscheinlich einen guten Einfall haben!

[Hier folgt eingehende Besprechung der Kompositionen.]

Mein lieber, junger Komponist, ich wünsche nichts sehnlicher, als dass Sie, was ich Ihnen hier zu sagen mich gedrungen fühlte, auch richtig würdigen mögen, dass es Sie weder abschrecken noch mutlos machen, oder wohl gar erbittern möge. Lassen Sie es sich Fingerzeige zum weiteren Fortschreiten auf einer wirklich ehren-

Digitized by Google

voll betretenen Bahn sein und glauben Sie, dass es viel lohnender und leichter ist, mit ein paar nichtssagenden Phrasen einen Kunstjünger abzuspeisen, als ihn auf die dornenvollen Schwierigkeiten des Kunstwegs aufmerksam zu machen. Ich gab Ihnen aus treuem Herzen meine Ansicht — nehmen Sie sie auch so auf — wohl uns beiden; wo nicht, so müsste ich Sie zur Masse der Übrigen rechnen, was ich nicht gern möchte. Gewiss aber werde ich immer an jedem Emporstrebenden wahren Teil nehmen, und also auch an Ihnen, dem ich Heil, Glück und Ausdauer und Geduld wünsche zum ferneren Fortschreiten.

Der andere Brief lautet:

Mein lieber Emil!

Es drängt mich vor unserm Scheiden noch mit Ihnen zu sprechen und Ihnen schriftlich im wesentlichsten das zu wiederholen, was ich so unzähligemal mündlich eindringlicher und ausführlicher Ihnen ans Herz zu legen gesucht habe. Dass Sie mein Schüler geworden gab mir Gefühl der Pflichten für Ihr Wesen überhaupt, denn ich kann die Kunst nicht vom Menschen trennen, der, in ihr lebend, erst recht eigentlich das ganze Leben ehren lernen soll. Sie wissen, wie sehr ich jene sogenannte Genialität verachte, die in dem Künstlerleben einen Freibrief für alles zügellose Treiben und das Verletzen alles Sittlichen, bürgerlich Achtungswürdigen zu besitzen glaubt. Es ist keine Frage, dass das sich Hingeben die Phantasie weckt, dass vorsätzliches und notwendiges Einwiegen in jene bunten Träume sich nur gar zu gern in das wirkliche Leben überträgt. Es ist gar zu süss, „sich so ganz gehen zu lassen" — aber hier muss sich nun die eigentliche Kraft des Menschen bewähren, ob er die Geister beherrscht und sie nur frei walten lässt in dem ihnen von ihm angewiesenen gezogenen Kreise, oder ob er, von ihnen besessen, sich als Wahntoller wie ein Fakir zum Preise des Götzendienstes dreht.

Um diese dämonischen Einwirkungen aber zur reinen Begeisterung zu läutern, ist beharrlicher Fleiss der erste Zauberspruch. Wie töricht ist es zu glauben, dass das ernste Studium der Mittel den Geist lähme. Nur aus der Herrschaft über dieselben geht die freie Kraft, das Schöpferische hervor, nur vertraut mit allen schon betretenen Bahnen, und frei sich auf ihnen bewegend, kann der Geist neue finden.

Seit mehr als zwei Jahren gab ich Ihnen Unterricht. Alle Erfahrungen, die mir der Himmel erlaubt zu machen, habe ich unverhüllt Ihnen mit jener Lust dargelegt, die so gern dem Freunde selbst ertragene Mühen erspart. Kann ich Sie nun mit der Beruhigung entlassen, dass Sie dies alles in sich aufgenommen haben? Kann ich sagen: hier steht einer, der das Seinige gelernt hat, und was nun Welt und Umstände ihm für Leistungen anmuten werden, er kann ihnen Rede stehen. Der Grund ist fest!?

Lieber Emil, Sie haben so viel Scharfsinn, so viel Ehrgeiz, so viel Talent, Sie versündigen sich gegen Gott, Eltern, Kunst, sich und mich, wenn Sie sich ferner diesem träumerischen Forttaumel überlassen, wenn Sie nicht lernen mit fester Beharrlichkeit und jener Ordnung, die allein eine wahrhaft ehrliebende Seele kundgibt, der Welt und in der Welt zu leben. Ihre Unzuverlässigkeit, Ihre Nichtachtung alles Versprechens und Bestimmens ist zum Sprichworte unter allen Ihren Bekannten geworden. Es ist die Zierde des Mannes, der Sklave seines Wortes zu sein. Täuschen Sie sich nicht mit dem Wahne, man könne in sogenannten Kleinigkeiten unwahr und unzuverlässig, und bei bedeutenden Dingen das Gegenteil sein. Die ersteren machen

Digitized by Google

das Leben aus, und geben dem Zuschauer den Masstab, und die furchtbare Macht der Gewohnheit lässt später selbst den besten Willen nicht zur Tat werden.

Mein lieber Emil, so sehr es Sie schmerzen mag, dies alles nochmals von mir zu hören, mich kränkt es gewiss noch tiefer. Sie sind ein Teil meines Ichs geworden, Sie stehen mir so nahe, und solches muss ich Ihnen noch sagen?

Ich vertraue aber auf den, der alles zum Guten lenkt. In jedem Leben gibt es Wendepunkte, die für die Dauer desselben entscheiden. Lassen Sie einen solchen eintreten. Legen Sie sich einen die Kunst herausfordernden Mangel auf, setzen Sie Ihre Ehre darein, selbständig zu sein, und reichlich werden Sie sich durch Ihr Selbstgefühl für alle Entbehrungen entschädigt und belohnt fühlen.

Ich umarme Sie von Herzen und gebe Ihnen meine innigsten Wünsche auf den Weg mit. Mögen Sie alles hier Gefürchtete unwahr machen, und mir einst von der Höhe herab die Hand reichen können.

Des Himmels bester Segen über Sie von

Ihrem treuen Lehrer und Freund.

Das gute Wort fand eine gute Aufnahme: Der Brief seines Lehrers machte einen so grossen Eindruck auf den jungen Mann, dass er gegen seine Fehler ernster kämpfte, und in dem kurzen Leben, das ihm beschieden war, den Sieg über seine schlechten Gewohnheiten errang. Möchten sich doch auch die Männer, die heutzutage junge Leute in der Kunst unterrichten, die Mühe nicht verdriessen lassen, so treu an ihren Schülern zu arbeiten und den Menschen in ihnen zu fördern versuchen.



Digitized by Google



BÜCHER

129. **Ein Brahms-Bilderbuch.** Herausgegeben von Viktor von Miller zu Aichholz mit erläuterndem Text von Max Kalbeck. Verlag: R. Lechner, Wien.

Zwei persönliche Freunde des grossen Tondichters: der Stifter des Gmundener Brahms-Museums und der Vorsitzende der Wiener Brahms-Gesellschaft Dr. Viktor von Miller zu Aichholz und der Brahms-Biograph Max Kalbeck, haben sich vereinigt, um ein eigentümliches, in seiner Art einzig dastehendes Prachtwerk zu schaffen, das die Erinnerung an den Menschen Brahms erneuern, festhalten und aufbewahren soll. Das vorliegende Brahms-Bilderbuch enthält in Lichtdrucken eine sorgfältig getroffene Auswahl von Porträts des Verewigten, die aus den Jahren 1853 bis 1897 herrühren, ausserdem Abbildungen seiner Familie, seiner Wohnhäuser mit deren Interieurs, Faksimiles von Notenmanuskripten, Briefen, wichtigen Konzertprogrammen, Medaillen, Denkmälern u. a. der Art, nebst orientierenden, auf historischen Studien beruhenden Anmerkungen, also, wenn man will, das Leben des Meisters in Bildern. Überall, wo man sich für Johannes Brahms und seine Werke interessiert, wird das geschmackvoll hergestellte Buch mit Freuden begrüsst werden. Mit dem Verkauf des Brahms-Bilderbuches ist es auf keinen materiellen Gewinn abgesehen, da der Ertrag den Fonds der Brahms-Gesellschaft für die Erbauung eines Brahmsgedächtnishauses in Wien zufliessen soll. Richard Wanderer

130. **Edgar Istel: Die komische Oper.** Eine historisch-ästhetische Studie. Verlag: Carl Grüninger, Stuttgart.

Der Verfasser dieses ungemein sympathisch anmutenden schmucken Büchleins stellt in einer ganz kurzen Einleitung die allgemeinen Gedanken und Ziele seiner Untersuchung fest: er beklagt die Zwitterstellung unserer Theater zwischen der Oper und dem Musikdrama und bezeichnet es als eines unserer nächsten Ziele, die komische Oper im Geiste Richard Wagners zum „modernen musikalischem Lustspiel" auszugestalten. Als notwendige Voraussetzungen für die Möglichkeit, dieses Ziel zu erreichen, erscheinen ihm der Ersatz der Operettenpflege durch die Pflege der deutschen und ausländischen guten komischen Opern und der Ersatz der grossen Opernhäuser durch kleinere intime Theater. Ein Grundgedanke Istels ist es auch, dass die deutsche komische Oper ihre stofflichen Anregungen meistens vom Ausland erhalten hat. Diesem Gedanken, der sich ja auch mit der historischen Entwicklung der Gattung deckt, folgend, nimmt Istels Darstellung ihren Ausgang von dem neapolitanischen Intermezzi des 17. Jahrhunderts und führt in ihrem ersten Abschnitt die Geschichte der opera buffa über Paësiello und Cimarosa bis zu Rossini und Donizetti durch. Das zweite Kapitel behandelt die komische Oper der Franzosen, von dem Auftreten der „Buffonisten" 1752 über Rousseau's „Devin du village", Grétry, Isouaard, Boieldieu, Auber u. a. bis zu Delibes und kommt zu dem Schluss, dass die komische Oper das einzige Gebiet ist, auf dem die Franzosen je originell waren. Im dritten Abschnitt folgt die Geschichte des deutschen Singspiels von der Hamburger Oper des 17. Jahrhunderts angefangen über Weisse und Hiller, Mozarts „Entführung" und „Figaro", Dittersdorf, Nicolai und Flotow bis zu Wagner. Das letzte Kapitel ist den „Meistersingern" und der komischen Oper nach Wagner, Cornelius, Goetz, H. Wolf und

Digitized by Google

den modernsten Vertretern der Art gewidmet. Gründlichkeit in schönem Verein mit formaler Knappheit, klarer, objektiver Blick, Zielbewusstsein und Lebensfülle zeichnen Istels Darstellung aus und machen das geschmackvoll ausgestattete und mit elf Bildern nach zumeist sehr seltenen Blättern geschmückte Büchlein ebenso wertvoll wie anziehend.

131. G. Höcker: Drei grosse Tondichter. In biographischen Erzählungen. Verlag: C. Flemming, Glogau.

Drei Vertreter der musikalischen Romantik sind die Helden des vorliegenden Buches: Weber, Schubert, Mendelssohn. Der Verfasser ist kein Neuling auf diesem Gebiet: er hat bereits früher die Lebensgeschichte Haydns, Mozarts und Beethovens in ähnlicher Weise bearbeitet. Nicht mit Unrecht gibt er seiner Behandlungsart die Bezeichnung „biographische Erzählung", denn in ihr sind wirklich Biographie und Erzählung mit einander auf das innigste verschmolzen und der leicht hinfliessende Zug der Erzählung hat dem gewichtigen Gang der Lebensbeschreibung nicht im geringsten geschadet, sowie auch anderseits der biographische Ernst ganz und gar nicht schwerfällig machend auf die Erzählungsform eingewirkt hat. So sind denn die vorliegenden drei Erzählungen „populäre" Biographieen in der besten Bedeutung dieses Ausdrucks zu nennen: knapp, schlicht und übersichtlich gehalten, sind sie recht herzlich gefärbt und können sicher nur Gutes stiften; nicht wenige werden gewiss durch sie zu eingehenderer Beschäftigung mit dem Wesen unserer grossen Meister angeregt werden!

Dr. E. v. Komorzynski

MUSIKALIEN

132. August Enna: H. C. Andersen, eine Festouvertüre für Orchester. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Zur Jahrhundertfeier von Andersens Geburtstag hat August Enna seinem grossen Landsmanne ein musikalisches Opfer dargebracht: eine Festouvertüre für Orchester. Im Lento maestoso beginnt sie; unisono schmettert's und geigt es in halben Noten: h—c—a! Diese drei Töne, die musikalischen Initialen des dänischen Dichters, werden erst einmal im Wechsel zwischen Einklang und reizvoll harmonisierten Bläserakkorden dem Hörer ausgiebig entgegen gerufen. Aus ihnen entwickeln sich in rhythmischen und agogischen Beschleunigungen die eigentlichen Themen der Ouvertüre. Das Thema des im Zeichen der „festlich erregten" Triole stehenden Allegros ist nicht sonderlich ergiebig, wie denn das ganze Werk — in seinem Charakter wagnerisierte Leipzigerei — nur als ein Gelegenheitswerk mittlerer Güte hinzunehmen ist. Das Originellste ist das Initialen-Motiv; verkürzt und mit orgelmässigem crescendo macht es auch den fröhlichen Beschluss.

133. August Enna: Märchen, symphonische Bilder für Orchester. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die vier Märchen, die Enna hier singt, haben mehr Natur, als die Festouvertüre; man merkt ihnen an, dass sie der innern Nötigung eines Musikmachers entsprungen sind, der seine Kunst liebt. Ihrem Tone nach würden wir Deutschen, die wir unser eigenes Märchenideal hegen, sie freilich wohl eher Sagen nennen; ihre Schildereien haben nicht den lyrischen Humor des Märchens, sondern sind balladesk. Nur das dritte Stück atmet luftige Phantastik; stakkierte kleinwertige Noten, das Tempo Allegro vivace, die leichte Instrumentierung kennzeichnen es als eines der beliebten Elfenstücke; ein hübsches Trio in Ges-dur mit harfenumschimmertem Streich- und Horngesang unterbricht das Gehüpfe. Die vier Märchen bilden zusammen eine romantische Symphonie leichten Genres, die guten Stoff zur Unterhaltung eines Publikums, das nicht um Weltprobleme ringt, bilden dürfte.

Digitized by Google

134. **Josef Suk: Scherzo fantastique für Orchester. op. 25. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.**

Eine talentvolle Arbeit des Secondgeigers des „Böhmischen Streichquartettes", die er seinem bisherigen Quartettgenossen Oscar Nedbal gewidmet hat. Auf den 71 Seiten Partitur findet sich für das grosse Orchester (mit ausgiebigem Blech, Schlagzeug und Harfe) manch wohlgelungenes geistreiches Stückchen. Rüpelhumor und leichte Tanzgebilde für Queen Mab's schnellfüssige Geschwister finden gleichmässig darin Platz. Die Anmut ist nicht vergessen. Lebendige Rhythmik wird man beim Böhmen für selbstverständlich halten; sie verbindet sich — für ein Scherzo eine wesentliche Dreingabe! — mit plötzlicher und überraschender Modulation. In der Satztechnik nimmt man gern den Ehrgeiz wahr, nicht nur für das Oberflächengehör zu schreiben. Das in g-moll stehende Werk hat einen interessant gestalteten Zwischensatz in e-moll, der in einen 23 Takte langen altertümlich harmonisierten choralartigen Gesang der Violoncelli übergeht: eine eigentümliche Interpolation, die die Geister des Spottes zu um so lauterem Gelächter anregt. Suks phantastisches Scherzo wird man gern einmal in einer passenden Vortragsordnung anhören. **Paul Ehlers**

135. **Albert Gorter: Stimmungsbilder. 8 Klavierstücke. op. 17. Verlag: D. Rahter, Leipzig.**

Glückliche, wenn auch nicht gerade besonders originelle Erfindung, sowie ein vortrefflicher, wohl klingender Klaviersatz machen diesen Zyklus zu einer durchaus erfreulichen Neuerscheinung unserer Klavierliteratur. **Adolf Göttmann**

136. **Max Reger: Zwei Trios: a) Serenade für Flöte, Violine und Viola; b) Trio für Violine, Viola und Violoncello op. 77. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.**

Auch wer bisher, wie Referent, an Regers meisten Kammermusikwerken keine Freude gehabt hat, wird unumwunden diese beiden Trios, die sich von aller Gesuchtheit der Harmonik freihalten, für ganz herrliche Werke erklären müssen. Gelegentlich der ersten Berliner Aufführung des Streichtrios, dessen langsamer Satz und Menuett auch zweihändig in des Komponisten Klavierwerk „Aus meinem Tagebuche" vorkommen, habe ich („Die Musik" Bd. 14, 447) mich enthusiastisch darüber geäussert und seitdem dieses Trio immer mehr schätzen gelernt. Ganz entzückend ist die nur aus drei Sätzen bestehende Serenade, deren Variationensatz auch in Bearbeitung für Klavier erschienen ist. Voller frischer Fröhlichkeit und Anmut sind die beiden Ecksätze; sehr hübsch macht sich im ersten die Verwendung der tiefen Flötentöne. Diese Serenade klingt auch bei Ersatz der Flöte durch eine Violine und verdient ebenso wie das Streichtrio weiteste Verbreitung.

137. **Hermann Zilcher: Konzert in h-moll für Violine und kleines Orchester op. 11. Ausgabe für Violine und Pianoforte. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.**

Nach der Uraufführung aus dem Manuskript (vgl. „Die Musik" Bd. 11, 136) scheint der Komponist noch einige Änderungen zum Vorteil dieses Konzerts vorgenommen zu haben: es bietet dem Solisten dankbare Aufgaben und besonders in den Gesangsstellen ansprechende Musik; am wertvollsten ist wohl der langsame Satz, dessen breite Melodie der Geiger zuerst ohne jede Begleitung vorzutragen hat; er enthält Gedanken von grosser Innerlichkeit, nicht blosse Tonspielerei. Effektvoll ist der Schlussatz. Die Instrumentation scheint nicht mehr zu dick zu sein. Wenngleich dieses Konzert hinter dem schönen Doppelkonzert für zwei Geigen desselben Komponisten wohl etwas an Wert zurücksteht, so verdient es doch Beachtung seitens der Geiger, die ihr Repertoire abwechslungsreich zu gestalten wünschen. **Prof. Dr. Wilh. Altmann**

Digitized by Google

UMSCHAU

NEUE OPERN

Victor Woikowsky: „Das Nothemd" betitelt sich eine neue Oper, deren Text der Komponist selber verfasst hat.

Felix Gotthelf: „Mahadeva", ein Musikdrama in drei Akten, dessen Stoff der Dichterkomponist der indischen Mythologie entnommen hat.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Brünn: „Edelrot", österreichische Volksoper von Hans Niederführ und Emil Mahler erlebte am 6. Mai am Stadttheater ihre Uraufführung.

Paris: In der Komischen Oper fand „Le roi aveugle", eine kurze Oper in zwei Akten von Henri Fèvre, Text von Leroux, eine gute Aufnahme.

KONZERTE

Augsburg: Zur Jahrhundertfeier der Einverleibung der Stadt Augsburg in das Königreich Bayern findet an den beiden Pfingstfeiertagen ein Musikfest statt, das neben Hauptwerken der grossen Orchestermusik und des gemischten Chorgesanges, sowie der Kammermusik, auch die Männerchorliteratur umfasst. Die Durchführung der Chöre liegt in den Händen des Augsburger Oratorienvereins und einer Reihe der grösseren Männergesangvereine. Als Instrumentalkörper ist das Nürnberger philharmonische Orchester gewonnen worden.

Bologna: Die Società corale G. B. Martini brachte unter Enrico Bossi's Leitung Chöre von Händel (Messias), G. B. Martini, Haydn (Jahreszeiten), Brahms (Requiem), Bossi („Fa i Campi") und Rossini („cum sancto spiritu") zu Gehör.

Dresden: Albert Fuchs' Oratorium „Selig sind, die in dem Herrn sterben" wird seine Uraufführung am 21. November in der Dreikönigskirche erleben, unter Leitung des Komponisten.

Essen: Im Jahre 1907 wird durch die „Musikalische Gesellschaft" ein Bachfest veranstaltet werden, zu dem die Mitwirkung des Leipziger Bachvereins (Dir. Karl Straube), des Thomaner-Chors (Dir. Prof. Schreck) und der Solisten des Gewandhaus-Orchesters erwartet wird. — Max Regers neues Orchesterwerk, eine Serenade für kleines Orchester, ist zur Uraufführung in der „Musikalischen Gesellschaft" angenommen worden.

St. Paul (U. S. A.): Die „Northwestern Sängerfest Association" veranstaltet ein grosses Sängerfest, an dem 1800 Sänger und viele hervorragende Solisten teilnehmen. Die Leitung des Festes liegt in den Händen von Professor Theodor Kelbe.

TAGESCHRONIK

Von den Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig wird soeben No. 85 ausgegeben. Das Bild vom Geburtshause Joh. Seb. Bachs in Eisenach, das am 1. Januar 1906 in den Besitz der Neuen Bachgesell-

Digitized by Google

Digitized by Google

Der Freyschütze. oper.

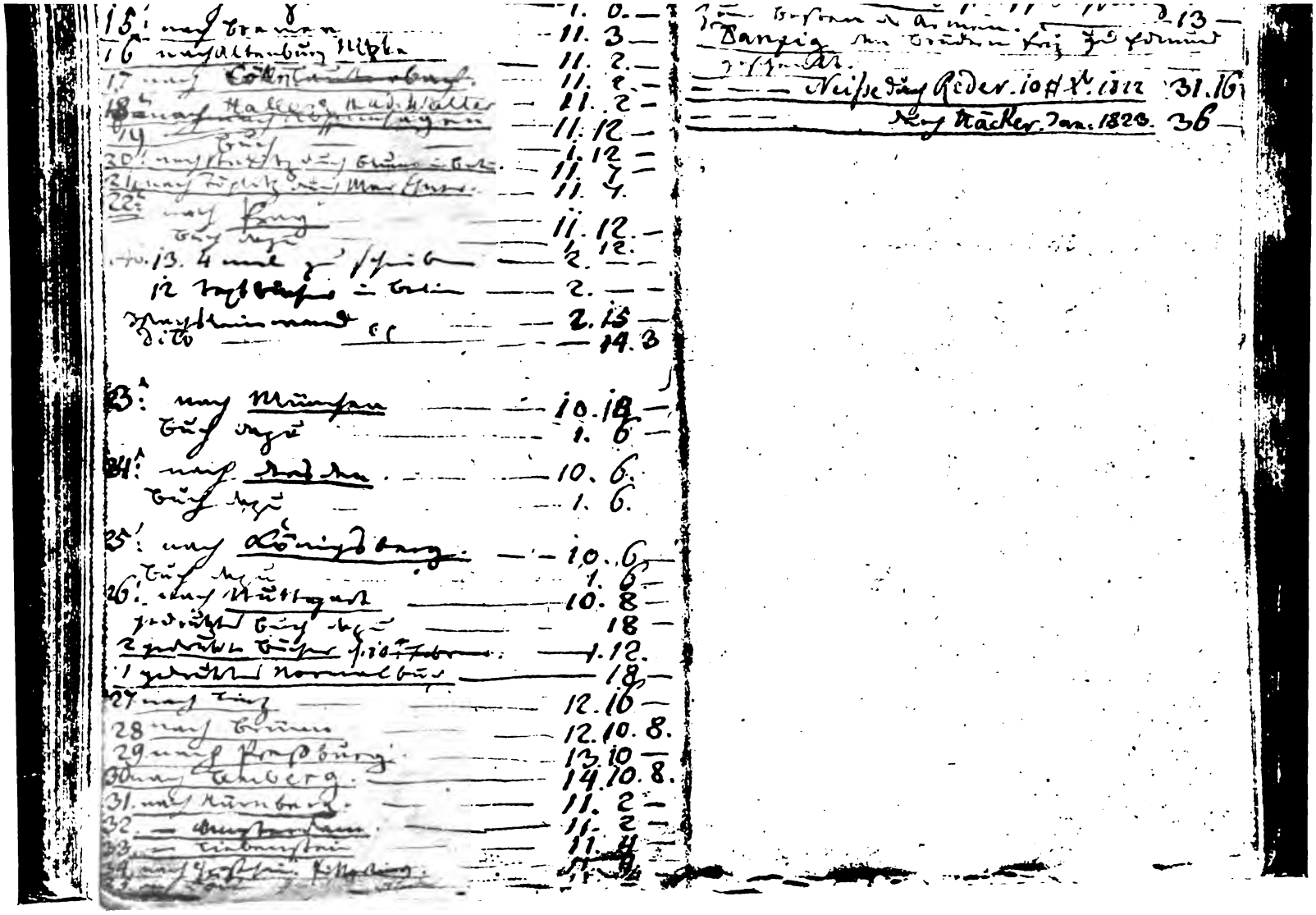
Textbuch.

Mr. Gerstäcker vom Theat. 20 #	62.2. —
Copien an Textbücher.	
1: nach Klein a. d. Ly	10. 18. —
" nach Braunschweig nach Hannover	1. 9. —
2: nach Wien	10. 4. —
36: nach Schmalkalden & s. Hofkapelle	1. 2. —
37: nach Baireuth	11. 4. —
5: nach Carlsruhe	10. 10. —
38: nach Weimar	1. 5. —
39: nach Berlin	11. 9. —
4: nach Cassel	11. 4. —
41: nach Stuttgart	11. 12. —
Fr. 13: nach Stuttgart	1. 18. —
10: nach Hildburghausen an den Herzog	1. 5. —
5: nach Leipzig	11. 9. —
	10. 8. —
	1. 6. —
	10. 8. —
6: nach Mannheim	10. 8. —
	1. 6. —
7: nach Danzig	10. 8. —
	1. 6. —
8: nach Paris	10. 8. —
	1. 6. —
9: nach Frankfurt	10. 8. —
	1. 6. —
10: nach Cassel	11. 14. —
11: nach Hanover	11. 16. —
	1. 9. —

Partitur.

Monath. — Berlin. 80 Thl. Jan.	440. —
Klavierauszug 40 Thl.	220. —
Honorar — Breslau. 20 # 7½ 1821.	63. 18
— — — Prag. 20 # 8½	63. 8
— — — Carlsruhe 24 # 9½	76. 2
— — — Wien. 100 # 9½ 1821	312. 12
— — — Dresden. 60 # 9½	187. 12
— — — Pesth. 30 # X½ 1821	93 —
— — Koppenhagen. 25 Frid. d. X½	142. 17.
— — Königsberg. 20 Frid. d. X½ 1821.	113. 20.
— — Hannover. 20 Frid. d. Jan. 1822	110. —
— — Frankfurt. 40 # Jan. 1822.	121. 4.
— — Leipzig. 20 Frid. d. Jan.	110. —
— — Mannheim 24 # Jan. 1822.	72 —
— — Cassel. Februar 9½	100. —
— — Hamburg 20 Frid. Febr.	110 —
— — München 60 # 13. May 1822.	187. —
— — Stuttgart 40 # July 1822	128. 20
— — Braunschweig Jan. 1823. 20 Fr.	113 8
— — Darmstadt. 60 # März	187. 12
— — Linz 20 # Febr. 22.	62. 12
— — Brünn 20 # Febr.	60. 5.
— — Pressburg. 20 #. März 22.	60 —
— — Weimar 20 # April 22.	62. 2
— — Bremen Jan. 1823.	36. 16.
Unsterblichkeit / Honor. v. Berlin. 40 Thl.	220 —
Honorar v. Witschke. 12 # a. d. Oper.	37. 6
— — Cöln 12 # X½ 1822.	38 —
— — Halle Jan. 1822. 12 Frid. d.	68. 12.
— — Lemberg. Aug. 22.	36. 2.
— — Maschke Jan. 22. 12 #	39 —
— — Liebenstein 12 Frid. auf.	66 —
— — Arelitz 20 Frid. d.	115 —
— — Nürnberg.	63. 8

Digitized by Google



EINE SEITE AUS WEBERS TAGEBUCH MIT DEN FREISCHÜTZ-EINNAHMEN

Digitized by Google

Digitized by Google

schaft übergegangen ist, schmückt den Titel. Eine Schilderung des Bachhauses, wie es jetzt ist und was es später bergen soll, klingt in einem Appell an alle die aus, die in der Lage sind, durch geeignete Gaben zur würdigen Ausgestaltung des Bachmuseums beizutragen. In einer Ankündigung der von Otto Schmid herausgegebenen Werke von Michael Haydn wird auf den 100. Todestag (10. August 1906) dieses Meisters aufmerksam gemacht. Hugo Riemann wird als Gegenstück zu dem von ihm herausgegebenen Collegium musicum nächstens „intime Gesänge mit Instrumentalbegleitung aus dem 14. und 15. Jahrhundert" unter dem Titel „Hausmusik aus alter Zeit" erscheinen lassen, wodurch Gelegenheit gegeben werden soll zur abwechselungsreicheren Gestaltung der Programme historischer Musikaufführungen. Dem gleichen Zwecke wird Leichtentritts Sammlung „Mehrstimmige Lieder alter deutscher Meister" mit ihren Gesängen aus dem 16. Jahrhundert dienen, die musikverständigen Kreisen einen Begriff geben will von dem künstlerischen Werte des alten mehrstimmigen Liedes, als eines der köstlichsten Besitztümer der Kunst. Häuslichen Kreisen klassische und moderne Orchesterwerke in dem Original möglichst nahekommenden Bearbeitungen zu bringen, ist der Zweck der „Hausmusik", die vor wenigen Jahren begründet wurde. Überall sind diese Ausgaben freudig begrüsst worden und verschiedentlich die Veranlassung zur Gründung von Schülerorchestern und Hausmusikvereinen gewesen. Von zweien dieser Schülerorchester enthält die vorliegende Nummer der Mitteilungen photographische Aufnahmen. Es ergeht an die musikalischen Kreise der Aufruf zur Gründung von weiteren Vereinigungen. Kurze Lebensabrisse sind von folgenden Komponisten vertreten: August Stradal (mit Bild), bekannt durch seine Klavierbearbeitungen Lisztscher Orchesterwerke und gefeiert als Liszt-Spieler, Christian Barnekow, ein Däne, für dessen Werke besonders Niels W. Gade tüchtig eingetreten ist, August Enna, auch ein Däne, ein in seinem Vaterlande längst gefeierter Meister, dessen Opern „Die Hexe", „Kleopatra" und „Das Streichholzmädel" auch in Deutschland seinen Namen bekannt gemacht haben. Von der Erztafel des Denkmals, das für den Komponisten der Deutschen Weisen „Der Mai ist gekommen" und „Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald" Justus W. Lyra, in seiner Vaterstadt Osnabrück enthüllt wurde, ist eine Abbildung beigegeben — Diese Mitteilungen werden an alle Interessenten kostenlos geliefert.

Das Geburtshaus Johann Sebastian Bachs zu Eisenach, das seit dem 1. Januar in den Besitz der „Neuen Bach-Gesellschaft" zu Leipzig übergegangen ist, wird gegenwärtig zu einem Bach-Museum hergerichtet. Das schlichte Gebäude, in dem der Meister das Licht der Welt erblickte, macht noch heute den Eindruck eines ansehnlichen, bald nach dem 30jährigen Kriege errichteten Bürgerhauses. Einige kleine Änderungen aus den letzten Jahrzehnten können auf Grund älterer Abbildungen leicht wieder beseitigt werden. Die Innenräume tragen meist noch das alte Gepräge. Einfache Truhen und Schränke aus der Zeit von und vor Joh. Seb. Bachs Geburt befanden sich noch bis zuletzt im Besitz der Hausinhaber. Nur die oberen Räume werden den Zwecken des Museums dienen. Das Museum wird u. a. enthalten: 1. Die Werke J. S. Bachs: a) Urhandschriften, Faksimile und Abschriften, b) gedruckte Ausgaben aller Art. 2. Briefe und Urkunden J. S. Bachs. 3. Schriften über J. S. Bach. 4. Bildnisse J. S. Bachs, Originale und Nachbildungen. 5. Bilder aus den Städten von J. S. Bachs Wirksamkeit, Stadtbilder, Kirchen, Orgeln. 6. Musikinstrumente, wie sie J. S. Bach in seinen Werken verwandt hat. 7. Werke, Handschriften, Schriften, Bildnisse und Bilder der anderen Bache, ferner von Lehrern, Vorgängern, Zeitgenossen, Schülern

Digitized by Google

und Förderern seines Andenkens. 8. Thüringer Hausrat aus Bachs Jugendzeit (um 1685 bis 1695 und früher). Die feierliche Weihe des Museums wird mit einem Bach-Fest verbunden, zu dem bereits eine Reihe namhafter Künstler ihre Mitwirkung zugesagt haben.

Die vor einiger Zeit angekündigte Begründung der Deutschen Brahms-Gesellschaft m. b. H. hat am 7. Mai, dem Geburtstage des Tondichters, zu Berlin stattgefunden. Zweck der Gesellschaft ist der Erwerb der Urheberrechte und Aufführungsrechte an Werken von Johannes Brahms und die Verbreitung dieser Werke, sowie die Pflege seines Andenkens und aller auf sein Leben und Schaffen bezüglicher Dinge. Das Stammkapital der Gesellschaft beträgt 80000 Mk. Den Aufsichtsrat der Gesellschaft bilden die Herren Professor Joseph Joachim (Berlin), Ehrenvorsitzender; Kommerzienrat Alexander Lucas (Berlin), Vorsitzender; Hof- und Gerichtsadvokat Dr. Josef Reitzes (Wien), stellvertretender Vorsitzender, Professor Max Friedlaender (Berlin) und Rechtsanwalt Dr. Victor Schnitzler (Cöln). Geschäftsführer ist Herr Hans Simrock (Berlin).

Das Brahms-Haus in Wien hat einem Erweiterungsbau der technischen Hochschule Platz machen müssen. Das Haus „Zu den zwei Engeln", in dem Brahms bis zu seinem Tode als Mieter drei Zimmer bei der Schriftstellerswitwe Frau Truxa bewohnte, wurde bereits vor zwei Jahren von der Staatsverwaltung angekauft, die Niederlegung aber bisher nicht ausgeführt. Jetzt hat Frau Truxa mit dem gesamten Brahms-Mobiliar, das sie seit dem Tode des Meisters als Reliquie behütete, die historische Stätte verlassen müssen. Die Reliquieen verbleiben in der neuen Wohnung der Dame so lange, bis das von der Wiener Brahms-Gesellschaft projektierte Brahms-Museum verwirklicht sein wird, das eine getreue Wiedergabe der Räumlichkeiten in der Karlsgasse enthalten soll.

Eine Gedenktafel für Johannes Brahms wurde am 73. Geburtstage des Meisters an seinem Geburtshaus, in dem ehemaligen Specksgang in Hamburg, enthüllt. Die Tafel trägt die Inschrift: „In diesem Hause ist Johannes Brahms am 7. Mai 1833 geboren worden. Gestiftet von dem Zentralausschuss hamburgischer Bürgervereine 1906."

Ein Friedrich Kiel-Bund hat sich in Berlin gebildet. Er stellt sich zur Aufgabe, den in Vergessenheit geratenden Kompositionen des Meisters den Platz wieder zu gewinnen, den sie ihrem hohen musikalischen Wert nach zu beanspruchen haben. Die erste Veranstaltung des Bundes findet bereits am 19. Mai im Saal des Künstlerhauses statt.

Joseph Joachim wurde auf Beschluss der Gemeindebehörden von Bonn zum Ehrenbürger ernannt.

TOTENSCHAU

In Danzig im Alter von 54 Jahren † Eduard Sowade, der Direktor des Stadttheaters, früherer langjähriger artistischer Leiter und Opernregisseur des Schweriner Hoftheaters, in den letzten Jahren auch Direktor des Kurtheaters in Norderney.

In Cambridge (Mass.) † der erste Musikprofessor an der Harvard-Universität J. K. Paine, 66 Jahre alt. Eine eingehende Würdigung Paine's brachte die „Musik" im Amerikaheft aus der Feder von Henry T. Finck. Dasselbe Heft enthält auch ein lebensvolles Porträt des Verstorbenen.

Digitized by Google

KRITIK

OPER

ANTWERPEN: Die Operntheater sind geschlossen. Die Direktoren des Lyrisch Tooneel versuchen mit Glück Operettenvorstellungen — bis jezt „Vize-Admiral“ und „Fledermaus“ — zu geben, wobei man erneut die Erfahrung machen muss, dass Künstler der Oper sich im allgemeinen auf dem Boden der leicht geschürzten Muse nicht recht heimisch fühlen. A. Honigsheim

BERLIN: In das Neue Königl. Operntheater (früher Kroll) ist Hofrat Benno Koebke wieder mit seiner Sommeroper eingezogen. Als Eröffnungsvorstellung hatte er Leo Blechs hier noch nicht aufgeführte Volksoper „Alpenkönig und Menschenfeind“ (Text nach Raimunds bekanntem Zaubermärchen von Dr. R. Batka; Uraufführung in Dresden 1. Oktober 1903) gewählt, insofern ein kühnes Unterfangen, da der neu zusammengestellte Instrumentalkörper trotz des vortrefflichen Dirigenten Dr. Ernst Kunwald unmöglich dem sehr komplizierten Orchesterpart dieser Oper gerecht werden konnte; darunter litt gleich das Vorspiel und der ganze erste Akt, der entschieden auch wenig dem Komponisten gelungen ist. Das Publikum erwärmte sich erst für den zweiten Akt und nahm dann auch den dritten freundlich auf, obwohl es für das wahnwitzige Treiben des Menschenfeindes und die Lösung des Konflikts kaum noch so viel übrig hat wie die Zeitgenossen Raimunds. Dem Stoff entsprechend hat Blech, dessen Instrumentation oft etwas schwerfällig und dick ist, seine Musik teils im Wagner- teils im Lortzing- oder vielmehr Operettenstil komponieren müssen; durch sein grosses Können beherrscht er beide Stile; Erfreuliches leistet er aber eigentlich nur im Operettenstil, wenigstens was die melodiöse Erfindung anbetrifft. Die musikalische Zeichnung des Bedientenpaars und vor allem der Tischlersfamilie ist ihm vortrefflich gelungen. Im zweiten Akt sind auch die ernsten Stellen entschieden gut geraten; nur ein wirklicher Musiker kann so etwas wie die grosse Szene des Rappelkopf und sein Duett mit dem Alpenkönig, namentlich den sehr poetischen Aktschluss schreiben. Die Aufführung war eine leidliche; die Damenrollen waren lange nicht so gut wie die Herrenrollen besetzt. Otto Rudolph (Alpenkönig), Gustav Waschow (Rappelkopf) und Herr Warbeck (Habakuk) sind besonders zu erwähnen. Wilh. Altmann

HANNOVER: In der kgl. Oper ging nach 16jähriger Pause Goetz' reizende Oper „Der Widerspenstigen Zähmung“, ganz ausgezeichnet vorbereitet, neu einstudiert in Szene. Das Paar Katharina-Petruccio fand durch Paula Dönges vom Leipziger Stadttheater — an Stelle unserer beurlaubten Frau Rüsche-Endorf — und unseren Heldenbariton Bischoff eine geradezu ideale Verkörperung. L. Wuthmann

KÖLN: Im neuen Stadttheater vermochte die Neueinstudierung von Smetana's Oper „Die verkaufte Braut“ wegen des Vergleiches mit weit besseren Aufführungen in früherer Zeit nicht viel Erfolg zu erzielen. Besser schnitt das jetzige Ensemble mit Spinelli's „A basso Porto“ ab. Otto Lohse zeigte sich auf der vollen Höhe seiner temperamentvollen Dirigentenkunst. Einen freundlichen Erfolg gab es in Anwesenheit des Komponisten Eugen d'Albert bei der Erstaufführung seines musikalischen Lustspiels „Flauto solo“. Wir quittierten über ein sinniges Melodieenspiel, eine Reihe ganz geistvoller musikalischer Scherze und parodistisches Geschick mit pflichtschuldiger Referenz. Paul Hiller

Digitized by Google

LONDON: Knapp vor Eröffnung der Opernsaison in Covent Garden hat sich noch die „Carl Rosa Opera Company“ des opernlosen London erbarmt und einen Zyklus von sieben Vorstellungen veranstaltet. Der Schauplatz der Handlung war nach dem Norden der Stadt in das Marlborough Theater in Holloway verlegt. Das Repertoire war sehr gut gewählt und enthielt: Tannhäuser, Troubadour, Faust, Carmen, Fidelio, Lohengrin und Figaros Hochzeit. Die Leistungen der Gesellschaft sind anerkannt gute, und die Musikliebe und das gestiegene Musikverständnis, das sich auch auf die Londoner Vorstädte erstreckt, fand in überfüllten Häusern seinen Ausdruck. r. a.

LUZERN: Das unter der Direktion von Hanns Eichler stehende Stadttheater hat während der Winterspielzeit 70 Operetten- und Opernaufführungen herausgebracht. Namentlich Werke wie „Weisse Dame“, „Regimentstochter“, „Freischütz“, „Undine“, „Cavalleria Rusticana“, „Hänsel und Gretel“, waren sowohl in bezug auf Solisten- und Chor-Leistungen, als auch auf Ausstattung lobenswerte und erfreuliche Leistungen, an deren Gelingen Kapellmeister Ludwig Neubeck grosse Verdienste hatte. Infolge der ausserordentlich günstig verlaufenen Spielzeit bereitet die Stadtgemeinde als Eigentümerin des Stadttheaters für die nächste Saison eine Erhöhung der städtischen Theatersubvention vor. Schmid
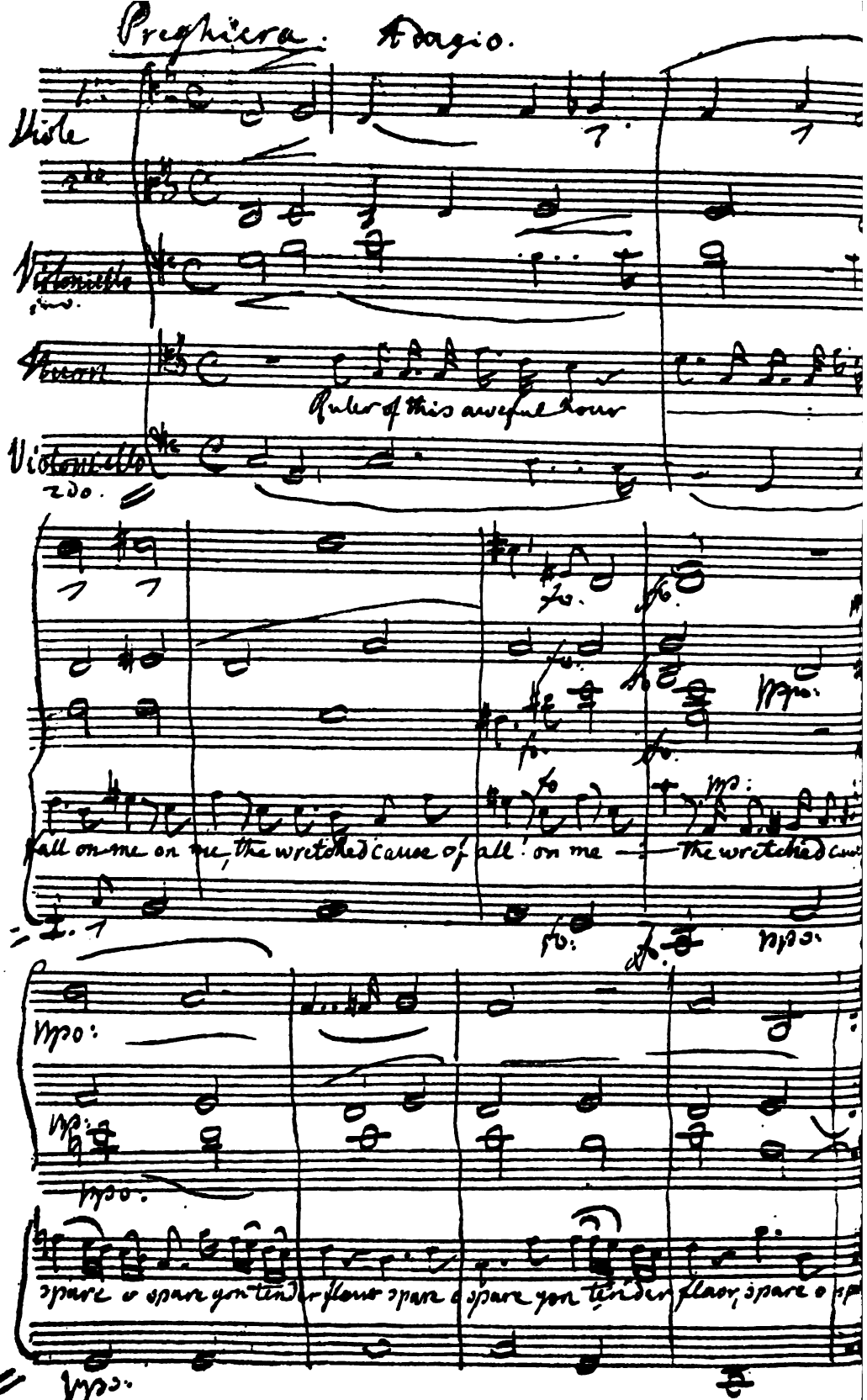
MAINZ: Wie fast überall hat auch hier E. d'Alberts Oper „Flauto solo“ recht schönen Erfolg gehabt. Das liebenswürdige Werk, das allerdings an Vornehmheit hinter der „Abreise“ zurücksteht, fand eine vortreffliche Ausführung. Vor allem war Frl. Fladnitzer als Pepina geradezu hervorragend. Aber auch die übrigen Partieen waren gut besetzt und die Ensemblewirkung tadellos. Der anwesende Komponist musste wiederholt vor der Rampe erscheinen. Nach einer, wenigstens im ganzen guten Aufführung der Meistersinger haben wir diese Saison sämtliche Wagnerwerke vom Holländer an über unsere Bühne gehen sehen, zum Teil in hervorragender Ausführung. Den Schluss der Spielzeit wird jetzt ein Wagner-Zyklus zu mässigen Preisen bilden; ebenso ist ein Zyklus der grösseren Mozartopern geplant. Dr. Fritz Volbach

SCHWERIN i. M.: Mit einer Reihe von Neueinstudierungen älterer Opern erschienen für manchen Theaterbesucher wirkliche Novitäten auf der Bühne. Zum ersten Male hörte man hier d'Alberts „Abreise“ und sah und hörte die bekannte Pantomime „Der verlorene Sohn“ von Michel Carré mit der Musik von André Wormser; die Darstellung war unter Guras Regie ausgezeichnet. Im übrigen wiederholte man den Mozart-Zyklus mit echter Mozart-Begeisterung. Eine zusammenhängende Aufführung des „Ring“ mit den Hauptdarstellern der Vorjahre unter Paul Prills stilvoller Leitung nimmt einen anregenden Verlauf und schliesst die diesjährige Spielzeit. In bühnentechnischer Beziehung bot das „Rheingold“ eine Neuerung. Die sogenannten Schwimmwagen sind beseitigt und durch den neuen Maschinenmeister Kranich, einen Sohn des Ober-Maschinendirektors der Bayreuther Festspiele, Flugapparate eingerichtet, die den nunrecht natürlich erscheinenden Bewegungen der Rheintöchter in den Fluten reiche Abwechslung geben. Fr. Sothmann
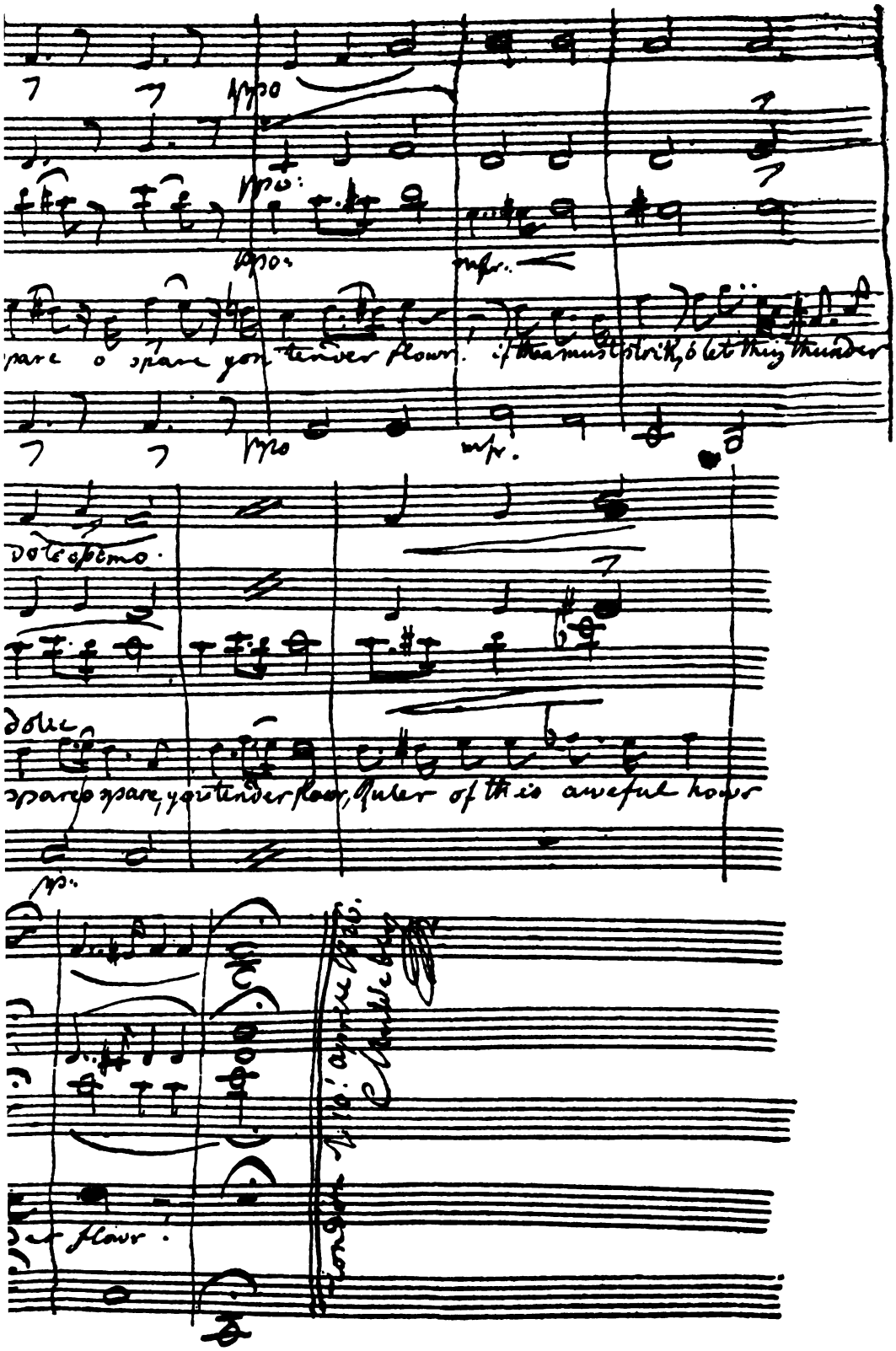
STUTTGART: Die Oper „König und Marschalk“ des 1879 verstorbenen dänischen Komponisten Peter Heise fand bei der ersten deutschen Aufführung warme Aufnahme. Der Übersetzer ist unser früherer Regisseur Harlacher. Die Wiedergabe unter Pohligs musikalischer, Löwenfelds Spielleitung, mit den Herren Weil, Neudörffer, Bolz, den Damen Wiborg und M. Dietz in den Hauptrollen, war ebenso gewissenhaft als temperament- und stimmungsvoll. Abgesehen vom lebhaften musikgeschichtlichen Interesse für einen nordischen, von Wagner fast unberührten Komponisten, bietet das Werk dem unmittelbar Geniessenden frische, blühende Melodieen (in Tanz und Lied), und eine gutstilisierte, nicht aufdringliche, nicht zu intime dramatische Musik; das Gerüst

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google



NACHKOMPONIERTE PREGHIERA ZUM „OBERON"

Digitized by Google



Digitized by Google

von Arie und Rezitativ ist schon gefallen. Lebendigen Eindruck machten besonders die beiden ersten Bilder, und die letzten, deren düstere Färbung von der Tonsprache wirkungsvoll getroffen wird; schön ist auch der Abschied des Marschalks von Frau Ingeborg. Den Stoff kennt man aus der Einkleidung des Maskenballes bei Auber und Verdi; Richardt gab ihm die ursprüngliche Fassung zurück. Der offene Königsmord mag vielleicht daran schuld sein, dass uns keine andere deutsche Bühne zuvorkam. In Kopenhagen gilt die Oper als nationales Kunstwerk und übt unverminderte Anziehungskraft aus. In Deutschland kann es nicht so hoch gewertet werden, ist aber der Beachtung durchaus würdig und hat mit der übermodernen Einfuhr nichts zu tun. Dr. K. Grunsky

KONZERT

BERLIN: Max Lewandowsky gab ein Konzert mit eigenen Kompositionen; er dirigierte an der Spitze der Philharmoniker eine viersätzige Symphonie c-moll und eine dreisätzige Suite D-dur; dazwischen sang Therese Schnabel eine Gruppe Lieder. Eine gute Schulung zeigte sich aus der Art, wie der junge Tonsetzer seine Themen klar hinstellt und aus ihnen den symphonischen Satz entwickelt; er versteht es, seine Motive zu verarbeiten. Seine Harmonik ist gesund und natürlich, entbehrt aber der feineren Empfindung. Tonika und Dominante, namentlich in den Abschlüssen, walten etwas aufdringlich vor. Sein Orchestersatz klingt meist wuchtig, oft geradezu derb in der Verwendung des schweren Blechs. Die Melodik hat oft etwas Volkstümliches und leicht Verständliches; man vermisst aber die persönliche Note in der Erfindung. Auch in den Liedern zeigt sich Sinn für Natürlichkeit; tiefer greift er in dem einem Stück „Julinächte"; man kann daraus schliessen, dass der junge Musiker bei günstiger Entwicklung noch individueller gestalten wird. — In der letzten Symphoniesoiree der Königlichen Kapelle, mit der sich Felix Weingartner von dem Berliner Publikum verabschiedete, dirigierte er zu Beginn des Programms ein paar französische Lappalien, „Dornröschen" von Bruneau und „Nachmittag eines Fauns" von Debussy, wie von einem Zuckerbäcker instrumentierte Nichtigkeiten, die weder dem Orchester noch den Besuchern Freude gemacht haben. In der Generalprobe, wo ein impulsiveres Publikum zuhört, hat es denn auch nicht an sehr deutlichen Zeichen des Missfallens gefehlt. Es folgte alsdann Schuberts unvollendete h-moll, gewiss köstliche, gemütvolle Musik, die stets wirkt — aber im Vergleich zu früheren Aufführungen, wie viel wärmer hat Weingartner sonst beide Sätze uns ans Herz zu legen verstanden! Den Schluss bildete Beethovens Eroica, die namentlich im Finale geistvoll, wirklich fortreissend vom Dirigenten vorgeführt wurde. Die Epoche, während der Weingartner den Taktstock in diesen Konzerten geführt hat, bildet für das Königliche Orchester eine Glanzzeit. Unvergessen soll bleiben, wie er hier die phantastische Symphonie von Hektor Berlioz, Liszts Dante- und Faust-Symphonie, einige Male auch Beethovens Neunte, zuletzt noch die Zweite von Brahms zur Geltung gebracht hat. Über seinen Nachfolger verlautet noch nichts in der Öffentlichkeit. Jedenfalls ist zu hoffen, dass die Wahl auf eine tüchtige Kraft fallen möge, die den Verlust des geschiedenen Dirigenten verschmerzen lässt. Es liegt das im Interesse des Orchesters wie der Berliner Musikfreunde. E. E. Taubert

Wie sein Quartettgenosse Hugo Becker ist der berühmte Frankfurter Geiger Hugo Heermann seit Jahren dem Berliner Konzerttreiben ferngeblieben; wozu sollte er auch ein eigenes teures Konzert veranstalten, um dann zu erleben, dass nicht einmal die Freibillette mehr Absatz finden? Wenn er nun doch am Ende der Saison hier ein eigenes Konzert mit dem Philharmonischen Orchester gab, in dem er Richard Strauss' und Beethovens Konzerte ganz herrlich zum Vortrag brachte, so geschah dies wohl nur, weil er seinen hochbegabten Sohn Emil hier einführen wollte; freilich spielte er nur den

Digitized by Google

langsamen Satz aus Bachs Doppelkonzert mit ihm. Das Philharmonische Orchester leitete bei dieser Gelegenheit erfolgreich Dr. Ernst Kunwald; es ist ein offenes Geheimnis, dass er Aussicht hat, nach Jahresfrist Scharrers Nachfolger zu werden: merkwürdig, dass ausser Rebiček noch kein anderer Dirigent es lange beim Philharmonischen Orchester ausgehalten hat! Wilh. Altmann

Wenn ich von den seit meinem vorigen Berichte gehörten Sängern Hermann Gura zuerst nenne, geschieht es nur, weil seine Leistungen durch die der übrigen bemerkenswert erscheinen. Auf rein lyrischem Gebiete könnte Herr Gura, unterstützt durch seinen weichen Bariton, wenn er ihn gut zu behandeln wüsste, wohl hübsche Erfolge erreichen, als Balladen-Sänger ist er durchaus falsch plaziert. Alles, worauf es dabei ankommt, fehlt ihm: deutliche Aussprache und dramatisch belebte Deklamation. Er malt grau in grau, ohne Licht und Schatten. Selbst Ungenauigkeit in den Notenwerten laufen häufig unter. Loewes Balladen ist er nicht gewachsen. — Den Bassisten Willy Martin zu erwähnen, zwingt mich ein sehr interessantes Konzert unter Leitung von Hans Pfitzner. Pfitzners Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn" ist ein glanzvolles, klar aufgebautes, fesselndes und effektvolles Musikstück. Dass er einer von denen ist, die wirklich etwas zu sagen haben, ist einleuchtend. Auch als Dirigent dürfte Pfitzner nach und nach die ihm gebührende Anerkennung finden, auch darin gehört er zu den Berufenen, wenn auch einige Absonderlichkeiten die Aufmerksamkeit der Hörer mitunter von der rein künstlerischen Leistung ablenken. In seinen „Heinzelmännchen" treibt Pfitzner die Realistik in der Tonmalerei auf die denkbar höchste Stufe. Leider kam dieses, wie das „Notturno" von Richard Strauss durch den völlig ungenügenden Sänger nicht zur verdienten Wirkung. — Den Mut der Sopranistin Marie Pfaff, die einen Schweizer-Liederabend gab, entschuldigt nur ihre absolute Talentlosigkeit. Einige Gesänge von Fr. Hegar offenbarten die schwächste Seite des sonst so hervorragenden Musikers. — Der kleine Sopran von Renata Hermes ist spröde und bedarf sehr der Kultur. Ihrem fürs Haus geeigneten Singen haften weder Tugenden noch Untugenden an. Einige Lieder von Patrick O'Sullivan bewiesen beachtenswerte Begabung. Die Stimme ist sangbar behandelt, die Begleitung hat Charakter, ohne überladen zu sein. Eigener Stil noch nicht vorhanden. — Ein Ereignis in gewissem Sinne muss ich das Konzert des „Sängerbundes mährischer Lehrer" nennen, legte es doch Zeugnis dafür ab, bis zu welch fast unglaublicher Höhe Chorleistungen gesteigert werden können. So etwas hört man äusserst selten! Die Virtuosität der etwa 50 Sänger ist staunenerregend, das gleichmässige Aussprechen kürzester Silben und Noten mustergültig, die Klangwirkung orgelmässig, Phrasierung und Schattierung vollendet, Akzente mit instrumentaler Präzision, die bei deutschen Sängern so störenden Zischlaute glücklich vermieden. In Ferdinand Vach besitzt der Verein einen Meister ersten Ranges, der jedoch bezüglich der Deklamationsfreiheit und der Nuancierungen ein wenig zum Übertreiben neigt. Das Stimmaterial ist schön. Besonders rühmen will ich noch die Reinheit, die sich bei chromatischen Tönen glänzend bewährte. Das Programm allerdings hatte keinen sehr künstlerischen Anstrich. — Weniger enthusiastisch ist über das erste Konzert der „Handelsstandens Sangforening" aus Christiana zu berichten. Zwar gab es auch hier schönen Gesang, aber er hielt sich, vielleicht mit Absicht, in den bekannten Grenzen des Dilettantismus, dessen Hauptvorzug im ungekünstelten Vortrage von Liedern im Volkston beruht. Uninteressant war das Programm. Nach solchen Mustern könnte man Norwegen nicht für ein musikalisches Land halten. Selbst Griegs Musik zu Björnsons „Sigurd Jorsalfar" ist sehr eintönig, während ein Bruchstück aus Nordraaks Musik zu einem anderen Werke Björnsons absolut unbedeutend und altmodisch ist. Der vor dem Programm gesungene, wenn auch gut gemeinte „Kaisergruss" ist ein triviales Machwerk. Der Dirigent Iver Holter

Digitized by Google

zeigte sich als bedeutender Musiker, der aber auf Feinheiten verzichtet. Im zweiten Konzert kam der Chor der Norweger mehr zur Geltung, ohne aber auch hier Aussergewöhnliches zu bieten. Ein Misserfolg war das Singen des Tenoristen Gustav Lunde.

Arthur Laser

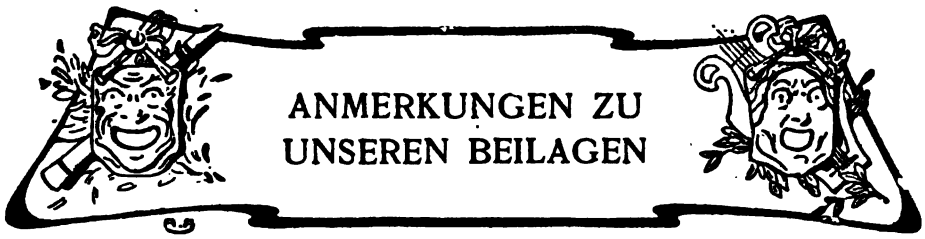
DÜSSELDORF: Viel Alltägliches, viel Musik, die „des wohltätigen Zweckes wegen" nicht allzu kritisch beurteilt werden durfte, gab es zu Ende der Saison zu hören, aber wenig Bemerkenswertes. Hempel veranstaltete ein Orgelkonzert, das eine Sonate für Orgel, Violine und Violoncello, sowie ein Arioso für Alt mit Begleitung von Orgel, Harfe, Violine und Cello von Händel in der feinsinnigen Bearbeitung von Prof. F. W. Franke, sowie die schwere, imposante Choral-Phantasie über „Wachet auf, ruft uns die Stimme" von Max Reger in vorzüglicher Wiedergabe bescherte. Ein Abend für moderne Kammermusik, gegeben von dem Pianisten Hubert Flohr und Mitgliedern des Stadtorchesters, vermittelte uns die Bekanntschaft mit dem neuen E-dur Klavierquartett von Hans Huber, das sich als eines der poetischsten und abgeklärtesten der Werke des Baseler Tondichters vorstellte und viel Anklang fand. A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Das Konzert des Münchener Kaim-Orchesters hat bei der Überfülle der musikalischen Darbietungen hier leider nicht die Beachtung gefunden, die seine glänzenden Leistungen verdienen. Unter Georg Schnéevoigt kamen auserlesene Kompositionen von Weber, Händel, Wagner und Beethoven bei grösster Feinheit der Details und Herausarbeitung gewaltiger Steigerungen zu eindringlichster Wirkung. Im dritten Orgelkonzert wirkten besonders die von Frau Cahn-Poft (Alt) mit natürlicher Einfachheit und starker Empfindung vorgetragenen Arien von Bach mit obligater Oboe d'amore, von Gust. Wolter recht eindrucksvoll gespielt. F. Schemensky

MANNHEIM: Die Akademieen des Hoftheater-Orchesters fanden ihren Abschluss durch eine sehr gute Wiedergabe der Venusbergszene aus der Pariser Bearbeitung des Tannhäuser und der neunten Symphonie Beethovens, die seit einigen Jahren stets den Beschluss der Akademieen bildet. Chor und Orchester boten unter Kählers Leitung Vorzügliches. Mit demselben Chor und Orchester brachte Kähler in dem Karfreitagskonzert des Musikvereins die „Missa solemnis" Beethovens zu einer hervorragenden Wiedergabe. Als Solisten mit sehr schätzbarem Material und tüchtiger gesangstechnischer Schulung bewährten sich neben W. Fenten und F. Carlén von hier Emma Tester-Stuttgart und Alice Aschaffenburg-Frankfurt. Als Rarität sei erwähnt, dass die Hochschule für Musik die ganze „Zauberflöte" mit eignen Kräften zur Bühnenaufführung brachte, eine Tat, die man trotz einiger Unzulänglichkeiten, die ja selbstverständlich sind, respektieren muss. Unter der trefflichen und energischen Leitung W. Bopps hat sich die Anstalt eine ebenso gesicherte als künstlerisch angesehene Position errungen. Mit hervorragend künstlerischem Erfolge gaben die zwei angesehensten Pianisten der Schule, Paul Stoye und Fritz Häckel, öffentliche Klavierabende, und die Kammermusikabende des Lehrerkollegiums bildeten in diesem Winter mit den übrigen Veranstaltungen der Hochschule einen wesentlichen Faktor im Musikleben hiesiger Stadt. K. Eschmann

Wegen Raummangels mussten für das nächste Heft zurückgestellt werden die Berichte: Baltimore, Braunschweig, Bremen, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt a. M., Kassel, Kiel, Königsberg, Leipzig, Mannheim, München, Prag, Warschau (Oper); Aachen, Agram, Antwerpen, Braunschweig, Bremen, Breslau, Bromberg, Brüssel, Darmstadt, Dresden, Erfurt, Graz, Halle, Hannover, Jena, Kassel, Kiel, Köln, Königsberg, Kopenhagen, Leipzig, London, Luzern, Mainz, Manchester, Moskau, München, New York, Nürnberg, Petersburg, Prag, Schwerin, Teplitz, Warschau, Wiesbaden, Worms (Konzert).

Digitized by Google



Unter den Bildnissen Carl Marias von Weber erscheint uns das nach dem Gemälde des Beethovenporträtisten Schimon hier wiedergegebene als das feinste; in vornehmer Weise bringt es den distinguierten Zug in dem Antlitz des Aristokraten zur Geltung. Bürgerlicher wirkt der Weber mit der Brille auf dem nach M. Knäbigs Lithographie reproduzierten Blatt, vielleicht auch ähnlicher. Der Stich von Jügel muss wohl zurückdatiert werden, denn er zeigt das Antlitz des Dargestellten voller und kräftiger, wogegen die Zoelnersche Zeichnung, zu deren Wiedergabe uns eine Lithographie von Engelmann diente, unzweifelhaft den kranken Meister vorführt.

Das wundervolle Bild der Mutter Webers, Genofeva, geb. von Brenner, überliess uns gütigst Freifrau M. von Weber. Unsere Leser werden es ihr danken, dieses entzückende Miniaturporträt kennen zu lernen. Rafael Mengs hat es in seiner besten Zeit geschaffen. Unsere Wiedergabe zeigt das seltene Stück in Grösse des Originals.

An Webers Gattin Caroline erinnert das Faksimile eines Briefes; ein Bildnis der durch den frühen Heimgang des Meisters so schwer geprüften Dulderin war z. Z. nicht erlangbar. Schriftstücke von Caroline von Weber gehören zu den grössten Seltenheiten.

Die beiden Häuschen: das Geburtshaus im stillen Eutin und Webers Lieblingsaufenthalt in Klein-Hosterwitz bei Dreden gemahnen an die Jugend- und Reifezeit des Meisters.

Ein überaus herzlicher Brief an Friedrich Rochlitz, der die mannigfachen Vorzüge von Webers Naturell in liebenswürdigstem Lichte zeigt, leitet über zu drei Dokumenten von Webers Hand, die in getreuer Nachbildung der Handschrift unsern Lesern vorzuführen uns ebenfalls Freifrau von Weber ermöglichte; es sind dies Skizzen zu den Drei Pintos, über die Ludwig Hartmann das Nähere im Text erzählt; darauf eine Seite aus dem Tagebuch mit den aus dem Freischütz erzielten Einnahmen, aus dem wir nicht nur den fürsorglichen Hausvater erkennen, sondern auch die ungeheure Popularität seines Meisterwerkes bestätigt sehen, wie auch einen interessanten Einblick in die Tantiemeverhältnisse der damaligen Zeit gewinnen; endlich die nachkomponierte Preghiera aus Oberon, wie das Datum besagt am 10. April 1826 in London geschrieben, und zwar für Braham, den Sänger des Hüon. Am Tage nach der Komposition schreibt der todesmatte Meister an seine Frau: „Gestern, den 10., war ein bissel ein harter Tag. Braham hatte noch um eine Preghiera (Gebet) gebettelt (da, wo er bei der ohnmächtigen Rezia kniet, im 2. Akt) und ich machte sie morgens.“

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107 I.

Digitized by Google



BEETHOVEN-BÜSTE
von N. Aronson

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE MUSIK

Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müsste. Sie ist ganz Form und Gehalt.

Goethe

V. JAHR 1905/1906 HEFT 18

Zweites Juniheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

Digitized by Google

INHALT

Dr. Alfr. Chr. Kalischer
Vierzehn (bezw. fünfzehn) ungedruckte Briefe Beethovens
Nach den Originalmanuskripten herausgegeben nebst Erklärungen

Dr. Hermann Gehrmann
Carl Maria von Weber
Zur achtzigsten Wiederkehr seines Todestags: 5. Juni 1826
(Schluss)

Dr. Roderich von Mojsisovics
Bürgers „Lenore" in der Musik

Dr. Ludwig Scheibler
Zur Verteidigung von Webers einstimmigen Liedern
(Schluss)

Curt Hamel
Die Musik-Fachausstellung zu Berlin
5.—20. Mai 1906

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Revue der Revueen

Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Eingesandt)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Digitized by Google

VIERZEHN (BEZW. FÜNFZEHN) UNGEDRUCKTE BRIEFE BEETHOVENS

NACH DEN ORIGINALMANUSKRIPTEN HERAUSGEGEBEN NEBST ERKLÄRUNGEN

von Dr. Alfr. Chr. Kalischer-Berlin

Vorbemerkung



Der rühmlichst bekannte Beethovensammler Herr Karl Meinert in Frankfurt a. M. (früher Dessau) hat mir seine Sammlung von Originalbriefen Beethovens, 48 an der Zahl, zur Durchforschung anvertraut, mit der Ermächtigung, die etwa noch nicht gedruckten Briefe zu veröffentlichen.[1]) — Hier sei zunächst kurz bemerkt, dass die Originalmanuskripte bereits gedruckter Briefe eine Fülle von Mängeln erkennen lassen, an denen auch hervorragende Leser und Herausgeber von Beethovenbriefen ihren Anteil haben. Und so werden die kritischen Textfeststellungen all solcher Briefe der einstigen Gesamtausgabe Beethovenscher Briefe von erheblichem Nutzen sein.

Aus dieser Sammlung konnte ich nun vierzehn Briefe ausfindig machen, die überhaupt noch nicht gedruckt sind; wenigstens enthält sie kein Buch der Beethovenliteratur, das Beethovensche Briefe darbietet. Ein fünfzehnter Brief dieser Sammlung, an den Bruder Johann, ist zwar bereits gedruckt, allein er ist ein ganz singulares Briefmanuskript: denn es enthält auf der Adressen-Seite nach Art der Konversationshefte allerlei Gesprächsmomente, die noch nicht gedruckt sind. Und deshalb wird dieser Brief nebst den ungedruckten Zutaten hier ebenfalls mitgeteilt werden. Diese 14 bezw. 15 Briefe werden nunmehr in möglichst chronologischer Folge vorgeführt.

I

[Zettel an Bigot]

mein lieber Bigot!

Schon Seit einigen Tägen mit einem Fieberhaften Anfalle behaftet ——— war ich in dem Augenblicke, als ich ihnen einen Besuch machen wollte, eben am stärksten davon ergriffen ——— und hüte nun das Bett — durch Verkältung entstanden ——— muss die Wärme mich wieder in meinen vorigen Zustand versetzen — und so hoffe ich ist es morgen schon

[1]) Die Briefe (48) wurden Herrn Oberbibliothekar Dr. A. Kopfermann (Kgl. Bibliothek in Berlin, Musik-Abteilung) zu meiner ausschliesslichen Benutzung zugestellt.

Digitized by Google

besser — Hier den Aufschluss über mein fortgehen ——— Den Ihrigen alles schöne von ihrem ihnen sehr ergebenen L v Bthoven

[Zettel in 8°.] [ohne alles weitere!]

II

[Zettel in 4°. — An denselben]

Da ich keine Cahiers meiner weissheit, meiner Belesenheit, etc aufweisen kann, so schicke ich ihnen einige Cahiers meiner Phantasie. ——— gestern abend wollte ich sie besuchen, allein zu rechter Zeit erinnerte ich mich, dass sie Sonnabend nicht zu Hause sind ——— ich merke es wohl, ich muss entweder recht oft zu ihnen kommen, oder gar nicht — noch weiss ich nicht, welches von bejden ich ergreifen soll, ich glaube aber fast das letztere, ——— weil ich dadurch auf einmal allem Zwang, zu ihnen kommen zu müssen, ausweiche

ganz

[Auf der Rückseite:] ihr

Pour Beethoven

Mr. de Bigot

Briefe an das Bigot'sche Ehepaar gehören zu interessanten Dokumenten für die Herzensgeschichten Beethovens; so mögen denn diese zwei kleinen Briefe des Meisters an den Bibliothekar beim Fürsten Rasumowsky in Wien, an Herrn Bigot de Morogues aus Berlin, den Gatten der berühmten elsässischen Pianistin Marie Bigot, geb. Kiéné, die in den „Neuen Beethovenbriefen" enthaltenen drei Bigotbriefe wohl ergänzen. Für Marie Bigot schwärmte Beethoven wie selten für ein weibliches Wesen. In den Jahren 1808 und 1809 war er ganz Feuer und Flamme für diese liebe Marie, so dass er hier wirklich in Gefahr war, seinem ehernen Grundsatze, nur ein Wesen zu minnen, das „erlaubt sein" ist, ein wenig untreu zu werden. Allein das Rechte gewann dennoch die Oberhand. Eine gewisse Erkaltung mag immerhin eingetreten sein. Und das lassen auch diese Billets an Bigot fühlen. — Unter „cahiers meiner Phantasie" sind Kompositionen Beethovens zu verstehen.

III

[An Breitkopf & Härtel]

So viel ich sehe, ist mein von mir an Sie abgeschicktes Paquet noch nicht angekommen — sie erhalten darin, die Sinphonie und zwei Sonaten, das andere wird sobald als nur immer möglich nachfolgen ——— nur durch mangel an guten Kopisten — ist alles und muss anderes verzögert werden ——— da ich nur zwei habe, wovon der eine noch obendrein sehr Mittelmässig schreibt, und dieser ist nun jetzt eben krank geworden ——— so hats freilich für mich schwierigkeiten ——— dazu kommt noch, dass im Winter meistens meine Gesundheit schwächlicher,

Digitized by Google

ich daher mich weniger Nebenarbeiten widmen kann, als im Sommer — und das übersehen — ist — oft eine wirkliche anstrengung, die dem wirklichen schreiben gar nicht bejkommt — ein Kleines Lied habe ihnen mit beigefügt — wie und warum, — werden sie aus meinem Brief ——— den Musikalien bejgefügt ersehen ——— Fürst Lichnowski wird ihnen nächstens wegen meinem oratorium schreiben — er ist wirklich — was in diesem Stande wohl ein seltenes Bejspiel ist — einer meiner treuesten Freunde und Beförderer meiner Kunst ——— leben sie wohl.

Mit wahrer Achtung
bin
ich
ihr ergebenster Diener
L v Bthvn

Wien am 16ten jenner 1805 [die Null ist undeutlich; aber die Firma hat in der Nähe des Siegellacks notiert: 1805/16. Jan. — 24. Jan. — 30. Jan. Wien, L. v. Beethoven.]

[Adresse nicht von Beethovens Hand:]

An Herrn
Breitkopf u. Härtel
über Prag in Leipzig

[2 Seiten in 4 beschrieben]

Die Datierung dieses Briefes an die Handelsfirma Breitkopf & Härtel in Leipzig: Januar 1805 mit der undeutlichen „0" veranlasste wohl auch den Besitzer des Originals, dafür 1815 zu setzen. In der Tat besitzen wir bislang keinen Brief Beethovens aus so früher Zeit (1805) an diese Handlung, vor 1809 dürfte kaum ein gedruckter Brief vorliegen. Gleichwohl kann es keinem Zweifel unterliegen, dass die Jahreszahl 1805 die richtige ist, ein schönes Zeugnis für beide Teile, dass die Zeiten der unglimpflichen Behandlung Beethovens durch die bei Breitkopf & Härtel erscheinende Allgemeine Musikalische Zeitung — man denke an Beethovens Kraftausdruck von den „Leipziger Ochsen" — längst vergeben und vergessen waren. Vom Jahre 1815 kann hier schon darum keine Rede sein, weil hierin von Beethovens lebendigem persönlichen Verkehr mit dem Fürsten Lichnowsky die Rede ist. Dieser Fürst war aber bereits im Jahre 1814 gestorben. Ferner ist darin von Beethovens Oratorium die Rede, worüber Fürst Lichnowky an die Firma schreiben wollte. Die Zeiten des Oratoriums „Christus am Ölberge" mit dem Suchen nach einem Verleger gehören jedoch den Jahren 1804—1805 an. In Wahrheit erschien dieses Oratorium (op. 85) auch zuerst bei Breitkopf & Härtel. Also bleibt es bei 1805, und wir haben damit wohl einen der ersten Briefe Beethovens an diese Firma. — Die hier erwähnte Symphonie dürfte die in B-dur sein (op. 60). Mit dem „Wiener Industrie-Comptoir", wo die Symphonie zuerst erschien, stand die Leipziger Firma in Geschäftsverbindung. — Die Sonaten können die beiden kleinen Werke in G-dur und g-moll sein (op. 49), oder op. 53 in C und op. 54 in F-dur.

Digitized by Google

IV

[An dieselben]

Baden am 6ten HerbstMonath 1810

Da ich sehe, dass man sich vieleicht nicht verstehn wird mit der kleinen Abweichung, welcher ich in meinem letzten langen Briefe erwähnt habe, so werde ich das dritte Stück klein geschrieben nämlich: bloss die Violinstimme, damit ja keine Konfusion geschehen, auf feinern Papier auf die Briefpost schicken, damit kein Aufenthalt daher entstehen könne ——— für die übrigen werke würde es wohl am besten sein, um sie richtig zu haben, wenn sie mir zuerst wenigstens die Exemplare sendeten mit meinem Manuscript, fänden sich alsdann fehler, so zeigte ich sie ihnen an, und sie würden sogleich verbessert ———

über alles andere kann ich mich heute nicht weiter erklären, da die Zeit zu kurz —

Morgen oder übermorgen erhalten sie das abgeschriebene Stück nebst übrigem, was ich ihnen noch zu beantworten habe

Leben sie

recht wohl

ihr ergebenster Freund

Beethoven

[Adresse:]

An Breitkopf und Härtel
in Leipzig

[Die Firma notiert 1810 d. 6. October / 27. — Baden Beethoven.]

[Von diesem Briefe in klein 4° sind 3 Seiten in weiter Schrift beschrieben.]

Die in diesem Briefe erwähnten Werke sind wahrscheinlich op. 82: Vier Arietten und ein Duett, die im Mai 1811 durch diese Leipziger Firma in die Welt gesandt wurden; op. 84 Ouvertüre zu Egmont erschien im Februar 1811 und op. 83: 3 Gesänge (von Goethe), der Fürstin Kinsky zugeeignet. Die Lieder erschienen ebendaselbst im November 1811.

V
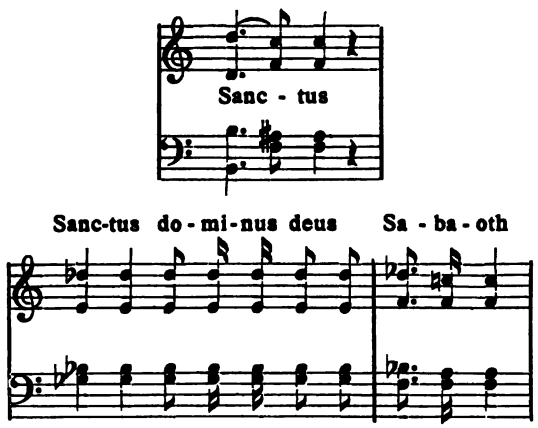
[An dieselben]

Teplitz am 17ten juli 1812

wir sagen ihnen nur, dass wir unss seit 5ten juli hier befinden, wie? — davon lässt sich noch nicht viel sagen, im gantzen gibt es nicht so interessante Menschen als voriges Jahr, und wenig — die Menge scheint [?] weniger als wenige — Meine wohnung ist noch nicht, wie ich wünsche, doch hoffe ich bald eine erwünschtere zu haben — Die Korrektur von der Messe werden sie erhalten haben — ich habe bejm Anfang des gloria
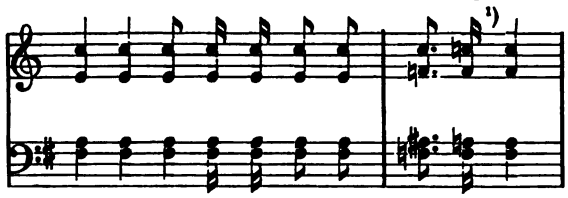
Digitized by Google

statt C ¢ Takt und Veränderung des Tempos geschrieben, so war es anfangs angezeit, eine schlechte Aufführung, wobej man das Tempo zu geschwind nahm, verführte mich dazu, da ich nun die Messe lange nicht gesehn hatte, fiel es mir gleich auf und ich sah, dass man so was denn doch dem Zufall leider überlassen muss — im Sanctus können irgendwo angezeigt werden, dass man bej der Enharmonischen Veränderung die been weglassen könne, und statt dessen nur Kreuztöne bejbehalte nämlich:



statt mit been die ♯ze bejbehalten wie hier

[V! bei B. in gleicher Linienflucht!]



bej unsern Köhren konnte ich diese Stelle nicht rein singen hören, ohne dass der Organist still den 7timen accord angab — bej ihnen mögen sie besser sejn — gut wird es wenigstens sejn, irgendwo anzuzeigen, dass man statt den been die ♯ze nehmen könne bej dieser Stelle wie sie hier angezeigt ist (versteht sich dass sie eben so wie hier gestochen bejgefügt werde — Göthe ist hier — leben sie wohl und lassen sie mich bald etwas wissen von ihrem wirken ——— ihr ergebenster

Ludwig von Beethvn

Nb. II. fügen sie noch bej was sie sonst an einzeln heraus-gegebenen Gesängen von mir gestochen haben.

[1]) Hier hat Beethoven irrig 1/8 geschrieben.

Digitized by Google

Nb. I. Indem die 50 Thaler noch nicht ganz abgetragen sind und wärs auch, so gehört eben keine gar zu grosse Einbildungskraft darzu, sich selbe als noch nicht abbezahlt zu denken, so bitten wir sie entweder auf die wirklichen oder Eingebildeten 50 Th. folgende Werke in meinem Namen einem liebenswürdigen Frauenzimmer Berlin zu senden, nemlich: 1tens die Partitur von Christus am Oelberg, 2tens und drittens beide Hefte von Göthens Gesängen nemlich das von 6 und das von 3 Gesängen. Die Adresse ist „an Amalie Sebald Bauhof No. I in Berlin", sie ist eine Schülerin von Zelter und wir sind ihr sehr gut — Nb. II [1]) mir könnten hierher einige Exemplare von den letzten der Werke senden, man braucht manchmal so was für Musiker, wovon man nicht sehen [?] kann, dass sie so was kauften — ich hoffe von ihrer eignen Liebenswürdigkeit die pünktlichste Ausführung meiner liebenswürdigen Liberalität in Ansehung der A. S.

Dieser Brief ist in mehr als einer Hinsicht denkwürdig. Der musikalische Teil in ihm betrifft die C-dur Messe (op. 86), die im Jahre 1807 komponiert und aufgeführt, doch erst jetzt im Jahre 1812 (November) bei Breitkopf & Härtel mit der Widmung an den Fürsten von Kinsky erschien. Es gibt wenige Briefe, in denen sich Beethoven so breit musiktechnisch ergeht, wie in diesem. Auch die C-dur Messe wird ja noch des öfteren von Chorvereinen aufgeführt. Darum wird dieser Teil dieses Briefes allen Dirigenten, die sich an die C-dur Messe heranwagen, ebenso interessant als willkommen für ihre Einstudierungen sein. Andererseits beweist uns dieser Brief, dass Beethoven in diesem Jahre (1812) ziemlich tief in den Rosenbanden der Liebe oder inniger Zuneigung zu Amalie Sebald in Berlin lag, zu jenem talentvollen schönen Mädchen, das ebenso von Carl Maria von Weber, wie von Beethoven umschwärmt war. Beethoven bekennt es hier von diesem „liebenswürdigen Frauenzimmer" freimütig: „Wir sind ihr sehr gut". Amalie Sebald, nachmalige Frau Justizrat Krause in Berlin, wird allgemein Beethovens letzte „herbstliche" Liebe genannt. Man sehe des Verfassers Studie: Beethoven und Amalie Sebald-Krause in der „Gegenwart" (November 1886). — „Goethe ist hier" heisst es in ebendemselben Briefe. In diesem Jahre traten sich die beiden Geistesfürsten persönlich nahe, um sich dennoch ihrer Gegensätzlichkeit bewusst und voneinander gerissen zu werden. Die Geister platzten aufeinander; Beethoven sah sich gedrungen, dem grossen Dichter und Hofmann einmal „ordentlich den Kopf zu waschen". — Es verdient angemerkt zu werden, dass Beethoven diesen schwerwiegenden Brief an ebendemselben Tage schrieb, an dem er jene kleine, unbekannte Anbeterin, Emilie M. zu H., eine etwa 10jährige Klavierspielerin mit jenem rührenden Antwortschreiben bedachte, das uns Thayer nach den Mitteilungen eines Herrn Matthias Sirk aus Graz aufbewahrt hat (III. 215). Der Brief beginnt: „Töplitz, den 17. Juli 1812. Meine liebe gute Emilie, meine liebe Familie" und schliesst: „Betrachte mich als Deinen und als Freund Deiner Familie. Ludwig v. Beethoven." Die beiden letzten Buchstaben unseres Briefes sind als: A. S. = Amalie Sebald zu lesen.

[1]) Hier kommt also das oben bei Nb. II geschriebene.

Digitized by Google

VI

An Herrn Dr. von Beyer in Prag

(Durch Güte des Herrn von Kranz)

Vien den 18 December 1813

Mein werther Freund!

So nenne ich sie, und so werde ich sie einmal umarmen — verflucht habe ich dieses unselige Dekret schon mehrmals, da ich dadurch in unzählige Leiden gerathen, oliva ist nicht mehr hier, und es ist mir unerträglich, so viele kostbare Zeit mit sachen zu verliehren, die ich meiner Kunst raube, so dass die Sache liegen geblieben — ich habe nun wolf ff neues Gutachten geschickt, er mejnt mit Prozess anzufangen, allein ich glaube am besten, wie ich es auch wolf geschrieben, das gesuch zuerst bej den Landrechten einzureichen — tragen sie das ihrige dazu bej, und lassen sie mich nicht zu Grunde gehn, hier von unzählichen Feinden umgeben, bej allem, was ich thu, ich bin bejnahe in Verzweiflung — Mein Bruder, den ich mit Wohlthaten überhäuft, mit dessen willen ich gewiss [? zum Teil verklebtes Wort] mit zum theil im Elende bin, ist ———— mein grösster Feind! Küssen sie Koschak in meinem Namen [Na verklebt], sagen sie ihm, dass meine Erfahrungen [?] und meine Leiden, er mich gesehn, ein Buch voll machen — gern hätte ich wolf die gantze Geschichte abgenommen und sie ihnen übergeben, allein wir hätten nur neue feinde — thun sie nur das ihrige — nächstens mehr hiervon ———— schicken sie mir doch ihre und Koschaks strasse und No wo sie wohnen, denn immer muss ich meine Briefe durch andre an sie schicken — beantworten sie gleich den Emfang dieses — ihr

Beethoven

[Quartformat: 3 Seiten beschrieben; ein Teil des schwarzen Siegels erhalten.]

In diesem Briefe an Dr. von Beyer in Prag taucht in der Geschichte Beethovens eine bisher unbekannte Persönlichkeit auf. Da die besprochene Situation der Erklärung keine Schwierigkeiten bereitet, so lässt sich auch der neue Adressat gut feststellen. Die Jahre 1812—1815 brachten für Beethoven seines Gehalts wegen eine unabsehbare Kette von Leiden und Aufregungen aller Art. Es schien lange in Wahrheit so, dass infolge des Kurssturzes, der über die Wiener Papiere hereinbrach, Beethovens Gehalt „ohne Gehalt" verbleiben sollte. Seine drei hier in Betracht kommenden fürstlichen Gönner waren bekanntlich: Fürst von Lobkowitz, Fürst von Kinsky und Erzherzog Rudolph. Mit den beiden ersten gab es heftige Kämpfe, Zerwürfnisse, Prozesse, zumal mit der v. Kinskyschen Familie. Die Advokaten Böhmens, zumal Prags, blieben für Beethoven lange Zeit die gesuchtesten Erdenbewohner. Und dieser Dr. von Beyer ist nun auch einer aus dieser für Beethoven jetzt so wichtigen Zunft. Jeder neuaufgefundene Prager Rechtsanwalt erscheint dem hilfesuchenden Meister wie ein Stern aus lichten Himmelshöhen. So kennen wir in diesem Jahre 1813 bereits vier Advokaten, denen Beethoven seine Gehaltssache ans Herz legt: Advokat Dr. Wolf, über den Beethoven grimme Scherze in seinen Briefen an den besseren Advokaten

Digitized by Google

Dr. Kanka losläßt, der dritte ist Adressat Dr. Beyer, durch den Beethoven Grüsse an den vierten Advokaten Dr. Koschak bestellt — einen Advokaten, der in der Geschichte Beethovens noch zu einer weihevollen Rolle berufen sein sollte. Er wird der Gatte einer der berufensten Beethoven-Interpretinnen, der Marie Pachler, so dass auch die Mär durch die Lande ging: Marie Pachler-Koschak wäre Beethovens letzte Liebe gewesen; wogegen ihr Sohn Dr. Faust Pachler-Koschak in einer höchst interessanten Monographie auftrat. — Schwerwiegend ist hier die Anklage gegen seinen Bruder; es kann nur Karl sein, den er sonst so lieb hatte. Und diese Liebe übertrug er ja in überreichem Masse nach dessen Tode, 1815, auf Bruder Karls Sohn Karl, den zärtlich geliebten Neffen. — Die hier geschilderten Gehaltsleiden fanden erst im Jahre 1815 eine harmonische Auflösung.

VII

[An den Gubernialrat von Varena in Graz]

Vien am 21 ten Märtz 1815

Mein werther V!

Nicht wohl, sehr beschäftigt war es mir nicht möglich mich selbst zu erkundigen, bis gestern — nun meine resultate. von Schanz können sie ein so gutes piano, als er sie nur immer zu liefern im Stande ist, für den Preiss von 400 fl. W. W. Sammt Emballage mit 6 = 8 ven [= 6 Oktaven] haben — Seiffert verlangt 460 würde es wohl auch um 400 geben — Es giebt aber noch Brave meister, wie ich höre, wo man ein gutes dauerhaftes auch noch ziemlich unter dem Preiss von 400 fl. bekommen könnte. ——— Das ist aber nicht alles gleich geschwind ausgesucht, gefunden — gut wie sie es von rechtswegen haben müssen — daher müsste ich mehr Zeit haben — antworten sie mir nun bald ob sie derlej Preise genehmigen, alsdann haben sie in einigen Wochen ein gutes dauerhaftes Piano. was die Ausbezahlung anbelangt, so verlangen die Instrumentenmacher schon hier in loco bejm Abgang der Instrumente [ausgestrichen: von hier] ihre Bezahlung, indem man ihnen, wie sie sagen, öfter hierdurch Ungelegenheit verursacht hat ——— Dies ist alles mein werther V., was ich ihnen bis jetzt sagen kann — sobald sie mir ihre Gesinnungen über diesen Gegenstand eröfnet haben, werde ich Anstalten treffen, ihnen auf beste zu dienen. —

ich empfele mich ihrem Fräulein Tochter und übrigen Familie

ihr

wahrhaft

ergebenster

Freund

und Diener

Beethoven

[Adresse:]

An Chevalier

Varena

Conseiller du gouvernement et Procureur Fiscal de l'Autriche intérieure.

à Graz (en Steirge)

Digitized by Google

[Auf der Siegelseite des quartförmigen Briefes, von dem 3 Seiten beschrieben sind, steht von anderer Hand: „H. Herr Ludwig v. Bethoffen wohnt auf der Molkerbastey." Das gut erhaltene Siegel zeigt deutlich die Buchstaben LVB.]

In Graz hatte Beethoven einen besonders stattlichen Verehrerkreis, wozu auch der Gubernialrat Varena gehörte. Dieser veranstaltete zum Besten dortiger Hilfsbedürftiger, besonders für das erzieherische Institut der Ursulinerinnen, allerlei Wohltätigkeitskonzerte, die Beethoven auf jede ihm mögliche Weise zu fördern suchte. Diesmal ist vom Kauf eines Instrumentes die Rede; dieser Brief ergänzt nun vortrefflich den damit zusammenhängenden, von mir veröffentlichten Brief über denselben Gegenstand. (Neue Beethovenbriefe S. 46f.) Aus dem eben mitgeteilten Briefe interessiert uns die sonst bei Beethoven nicht vorkommende Klavierfabrikantenfirma Seiffert, während sonst die Pianofortefabrikanten Graf, Schanz, Streicher (Stein) häufig genug vorkommen. Der andere damit zusammenhängende Brief belehrt uns nun, dass man sich für ein Schanzsches Instrument entschied, das jedoch erst im Juli des Jahres für 400 fl. (nebst Emballage) erstanden und befördert ward.

VIII

[An die Musikalienhandlung Steiner & Co.]

Der Generallieutenant

erhält hier das Versprochene für Gesang und Klavier. Es kann aber nicht anders als um 50 # in Gold verabfolgt werden, welche der G—t sogleich an die Kriegskasse des G—s zu liefern hat, obschon die Kriegskasse dem G—t noch für eine Summe von 1300 fl. verschuldet ist, so muss sie doch darauf bestehen, dass die 50 # ohne Abzug sogleich erlegt werden — was obgedachte schuldige Summe anbelangt, so wird man nächstens drauf bedacht sejn, den g—t deswegen zu befriedigen, u. ihm wegen seiner Verdienste um den Staat noch manche andere Beneficia zufliessen lassen — Der Diabolus in der Person des Gross Profos bringt dies schreiben mit dem Herzlichsten Gruss des G————s. ————

Für den Generallieutenant
Steinender

[In einer Ecke rechts an der Adresse stehen allerhand Zahlen; 2 Quartblätter, von denen 3 Seiten beschrieben sind.]

Zu den zahlreichen Briefen an die Musikalienhandlung Steiner & Comp., die in den Sammlungen Beethovenscher Briefe veröffentlicht sind und die ob ihres originellen Humors ihresgleichen suchen, gesellt sich hier wieder ein unbekannter. Wie alle andern Briefe an die Firma gehört auch dieser in die Zeit von 1815—1817. Steiner ist der Generallieutnant (G—t), der G—s (= Generalissimus) und die Kriegskasse sind Beethoven und sein Reich; der Gross-Profoss Diabolus ist Anton Diabelli. — Von Bedeutung ist hier nur des Meisters Bekenntnis von seiner 1300 fl.-Schuld an die Firma, woraus ihm noch in späteren Jahren arge Misshelligkeiten erwachsen sollten. — „Steinender" ist eine sarkastische Verlängerung für Steiner.

Digitized by Google

IX

[Brief ohne Adresse. An Giannatasio del Rio]

Verehrter Freund!

Die Königin der Nacht überraschte mich gestern u. zwar noch obendrein mit einem eigentlichen Anathem gegen Sie, ihre gewohnte Keckheit u. Frechheit gegen mich beurkundete sich auch diesesmal, u. machte mich einen Augenblick stutzen, u. bejnahe glauben, was Sie behauptete, habe vieleicht seine Richtigkeit, allein als ich später nach Hause kam, ergab sich folgendes resultat aus dem Bescheid der L-r [Landrechte:], welcher ganz nach Wunsch ausgefallen ist, u. wovon ich ihnen das Nöthigste Sie betreffend mittheile, obschon sie vieleicht noch gegen Abend die Abschrift davon erhalten. ———

// Ein mir eingehändigter Bescheid des Landrechts verordnet, dass in ansehung der Besuche der Mutter meines Neffen, oder der Abholung ausser dem Hause durchaus nichts geschehen darf, was ich nicht selbst angeordnet, genehmigt u. bewilligt habe, u. dass mir jederzeit die Einrichtung u. Bestimmung hierüber vollkommen anheimgestellt ist. — Die Mutter des Knaben hat sich daher nur an mich zu wenden, wenn Sie ihn zu sehen verlangt, worauf ich nach gutbefinden bestimmen werde, wann u. wie u. ob es geschehen könne //

Beifolgendes zweckmässige Büchlein erhielt Karl von Seiner Mutter insgeheim gestern mit dem Verbot, mir nichts davon zu sagen. — Sie sehn daher wohl, dass wir ihr dieses wieder zurückgeben müssen, auch wie wir uns zu hüthen. — sollte es ihnen recht sejn, so hole ich mein kleines Kerlchen heute gegen Ein Uhr zum Essen ab, damit er auch den Fasching etwas empfinde, der doch auch bej ihnen gefejert wird u. besonders von seinen Kameraden (wie er sagt). ——— ich umarme Sie von Herzen als denjenigen, dem ich alles gute grosse, was mein Karl hervorbringen wird, gerne zuschreiben werde. ———

in Eil und Achtung

ihr Freund

Beethoven

(lassen sie mir gefälligst sagen, ob ich Karl zum Essen abholen darf):

[Dieser vierseitige Brief in klein 4° ist drei Seiten voll beschrieben, die vierte Seite ganz leer — nichts von Adresse.]

Beethovens Neffe Karl befand sich seit Februar 1816 im Erziehungsinstitut von Cajetan Giannatasio del Rio bis Anfang 1818. Dieser Brief gehört wohl in den Februar 1817, da vom Fasching (Karneval) darin die Rede ist. — Karls Mutter wird von Beethoven gewöhnlich „Königin der Nacht“ genannt.

Digitized by Google

X

[An den Magistrat; von Beethoven nur unterschrieben]

Wohllöblicher Magistrat

Es ist der obervormundschaftlichen Behörde meines Neffen Carl van Beethoven erinnerlich, dass ich die — mir durch den letzten Willen meines seligen Bruders aufgetragene, und von den Landrechten sowohl als späterhin von dem Magistrate selbst zuerkannte ausschliessliche Vormundschaft über denselben, vor einiger Zeit an den Herrn Magistratsrath Tuscher abgetreten habe, in der Absicht, durch einen solchen Mittelsmann alle weiteren Störungen von Seite der Mutter ein für alle Mahl zu beseitigen.

Der Erfolg hat leider, nur zu schmerzlich bewiesen, dass meine oben bemerkte Absicht, die ich damals den Wünschen und Ansichten der obervormundschaftlichen Behörde unterordnete, nicht nur nicht erreicht, sondern gerade das Gegentheil bewirkt worden ist, indem die Mutter diese Neuerung für ihre rastlosen Gegenwirkungen nur um so schädlicher zu benutzen wusste.

Diese traurige Erfahrung und niederschlagende Uiberzeugung hat endlich den Hrn. Magistratsrath Tuscher, der sowohl von mir als von der obervormundschaftlichen Behörde selbst als der geeignetste Mittelsmann in dieser so wichtigen als schwierigen Angelegenheit erkannt worden ist, daher bewogen, die Vormundschaft wieder abzutreten, in dem Bewusstseyn, dass auf diesem Wege der beabsichtigte Zweck nicht erreicht werden könne.

Sofort habe ich die, nur in der Absicht und Voraussetzung, dass der oben ausgedrückte Zweck durch Hrn. Tuschers Vermittelung in der Eigenschaft als Vormund erreicht werden konnte, an ihn abgetretene Vormundschaft, dem letzten Willen meines seligen Bruders, und den früheren Anordnungen der Landrechte, sowie der jetzigen obervormundschaftlichen Behörde gemäss, neuerdings wieder übernommen und bereits in dieser Eigenschaft die nothwendigen Einrichtungen für die sorgfältigste weitere Erziehung meines Mündels und Neffen getroffen, fest überzeugt, dass dessen Wohl nur auf diese Weise befördert werden könne: Demzufolge habe ich denselben indes, in der Josephstadt, in der Kaisergasse, im gräfl. Chotekischen Hause befindlichen Erziehungsinstitut des Hern Plöchlinger gebracht, das in den gegenwärtigen Verhältnissen in aller Hinsicht der zweckmässigste Erziehungsort ist.

Indem ich der obervormundschaftlichen Behörde hiervon als Vormund die gebührende Anzeige mache, ersuche ich zugleich, bewirken zu wollen, dass mein Mündel und Neffe von nun an in seiner gegenwärtigen Lage ungestört bleibe, das einzige Bedürfniss, dass jetzt für ihn ernstlich berücksichtigt werden muss, damit er wieder zu sich selbst zurückkomme, mit den Forderungen für seine künftige Bestimmung gehörig entsprechen könne.

Digitized by Google

Ich bitte daher, dem Besitzer dieser Erziehungsanstalt, Hrn Plöchlinger die nöthigen Anweisungen zu ertheilen, damit derselbe die unzeitigen und störenden Interpellationen der Mutter mit dem nöthigen Nachdruck zurückzuweisen sich ermächtigt finde. Weiter bedarf es nichts. Bey vorkommenden nöthigen und wichtigen Abänderungen in Ansehung der künftigen Erziehungsweise meines Mündels werde ich nicht versäumen, der obervormundschaftlichen Behörde die geziemende Anzeige zu machen, so wie diess früher bey dem Landrechte auch der Fall war, und in solchen Angelegenheiten überall die übliche Ordnung ist.

Ludwig van Beethoven

Wien den 5. July 1819

[NB.! Auf dieser Eingabe an den Magistrat steht von Amts wegen (4. Seite links):] „Diese Anzeige wird was die Unterbringung des Mündels Karl van Beethoven in das Lehrinstitut des Hr. Inh: Blöchlinger betrifft, zur Nachricht genommen, übrigens kann aber dem Ansinnen des Hr. Bittstellers die von dem bisherigen Vormunde Hr. Magistrats Rathe Mathias Tuscher niedergelegte Vormundschaft über besagten Mündel mit gänzlicher Ausschliessung und Beseitigung der leibl. Mutter wieder zu übernehmen, um so weniger Statt gegeben, als letztere gesetzliche Vormünderin des Mündels ist, Hr. Bittsteller derselben in der Leitung des Mündels, welcher desswegen bisher so wenig Fortgang in Studien gemacht, nicht kann pflichtmässig mit Rath an die Hand ging, daher ihr auch ein anderer Mitvormund in der Person des Stadtsequesters Leopold Nuszböck beygegeben ist, dem Hr. Bittsteller sogleich zuzustellen. Vom Wie[ner]: Magistrat

den 17 Sept 819“

— Suppl [= Supplikant]

Ist in Mödling wohnhaft

Schossers [?] —

[Ein anderer schreibt:] „Joseph Blöchlinger soll mit dem Neffen eingeladen werden“

Zeitlinger

Dieser Brief Beethovens an den Wiener Magistrat in seinem langwierigen Vormundschaftsprozess gegen seine Schwägerin Johanna van Beethoven ist der einzige Brief dieser ungedruckten Sammlung, der von Beethovens Hand nur unterschrieben ist, die Eingabe selbst ist von einem andern kopiert. Der Brief spricht für sich und hat wegen der amtlichen oben mitgeteilten Randglossen noch besonderes Interesse. — Über die hier sonst vorkommenden Persönlichkeiten: Blöchlinger (nicht Plöchlinger), Magistratsrat von Tuscher und Stadtsequester Leopold Nussböck habe ich zur Genüge in den „Neuen Beethovenbriefen“ (S. 55, 56, 144, 165ff.) gesprochen, wo verschiedene zu derselben Sache gehörende Briefe Beethovens mitgeteilt sind.

XI

[An Johann van Beethoven]

Lieber Bruder ich ersuche Dich diesen Vormittag zu mir zu kommen, da ich nothwendig mit Dir zu reden — wozu dieses Betragen? wozu soll es führen, ich habe nichts wider dich, ich messe Dir nicht die schuld

Digitized by Google

bej, was die Wohnung betrifft, Dein Wille war gut, u. Es war ja auch selbst mein Wunsch, dass wir näher zusammen sejn sollten, das Übel ist nun einmal auf allen Seiten in diesem Hause da, du willst aber von allem nichts wissen, was soll man hierzu sagen? ——— welch liebloses Betragen, nachdem ich in eine so grosse Verlegenheit gerathen bin ——— ich bitte Dich noch einmal zu mir diesen Vormittag zu kommen, damit man sich über alles nöthige bespreche — lass nicht ein Band zerreissen, welches nicht anders als erspriesslich für unss beide sein kann ——— u. weswegen? um Nichtswürdiger Menschen willen! ———

ich umarme dich von Herzen u. bin wie immer

Dein treuer
Bruder Ludwig

[Der Brief in 4° Form hat folgende Adresse von Beethovens Hand:]

Für Seine wohlgebohren [Mit Oblaten — rot.]
Hr Johann van Beethoven;"

[Die 4. Seite ist voll beschrieben à la Konversationshefte, wie folgt. Von wem geschrieben?]

Dies weiss der Magistrat ohne Untersuchung, nicht.

Glauben sie mir, diess ist nöthig und gesetzlich.

Ich habe die Feuerordnung wohl im Kopfe

Die Commission wird doch kommen.

Der mit dem sie geredet haben, war ein blosser Kanzleydiener

[Unten rechts von der Adresse viele Zahlen.]

2 f 15 frau 27 340
1 f 15 118 f. 2 638
2.45 638 f.
1
25 f 27 Er hat von der Commission
20 f 25 auch gesprochen
18 10
1 62
10 [Und unter der Adresse]
28
5 Es muss eine Kommission angeordnet
118 f. werden.

Das war der Stoss nicht!

Digitized by Google

Dieser Brief als solcher ist bereits von L. Nohl in seinen „Neuen Briefen Beethovens“ (S. 216) mitgeteilt. Da dieses Originalmanuskript aber ein singulares Stück ist, indem auf seiner 4. Seite alle oben publizierten Notizen stehen, habe ich ihn in dieser Serie mitgeteilt. Der Brief gehört wahrscheinlich dem Jahre 1819 an.

XII

[Alle 4 Quartseiten vollgeschrieben. Keine Adresse. An Hofrat Peters]

Verehrter Freund!

Ich bin überzeugt, dass K. nur aus falscher schaam diese schritte gemacht hat, forschen sie ihn recht aus, ich bin bereit, wenn er sich dem Studieren fort widmen will, alles das, was nur immer möglich ist, zu bewerkstelligen, damit er seine Vergangenheit weniger fühle, man könnte ihn hier ins Gimnasium geben, oder nach einem entfernten Orte von hier z. B. nach Gräz etc, wenigstens sollte er die 2 Jahre Philosophie noch studiren, indem er alsdann, was immer ergreifen könnte ——— dies ist mein ausspruch hierüber, will er aber durchaus nicht mehr studiren, oder vielmehr glaubt er die Schwierigkeiten desselben nicht überwinden zu können, (obschon mir, wie gesagt, falsche Schaam u. die Furcht vor den Prüfungen die Hauptursache von seinem Betragen zu sein scheint) so bin ich bereit, auch mich dem zu fügen, dass er den Kaufmannsstand ergreift, wo nun freilich für immer bei mir nur Abneigung war, sodann kann er in das Politechn. Institut eintreten ——— ich werde allem beistimmen, was sie für das beste halten ———

Hochachtungsvoll
ihr Freund
Beethoven

[Adresse:]

Für Seine wohlgebohren
H. Hofrath v. Peters —

[3 Quartseiten beschrieben; der Brief nur oblatiert, ohne Datum, ohne Ort]

Der Brief ist an den Fürstlich Lobkowitz'schen Hofrat von Peters gerichtet, der ebenso wie seine Gattin Josephine zu Beethovens besten Freunden gehörte. In den Konversationsheften ist Peters eine häufige Erscheinung, wie die Leser der „Musik“ (November- und Dezemberhefte 1905) erkannt haben werden. — Dieser Brief dürfte ins Jahr 1820 gehören, wo allerdings die Frage nicht selten erörtert wurde, dass der Neffe einem Kaufmannsgeschäfte überwiesen werden sollte; die Firmen Henikstein und Schlesinger kamen dabei besonders in Betracht. Der Neffe ward aber weiter für die Universität vorbereitet. Beethoven betont auch hierin seine Abneigung für den Kaufmannsstand.

Digitized by Google



BEETHOVEN-BÜSTE
von N. Aronson

Digitized by Google

Digitized by Google

XIII

[Adresse:]

An Seine wohlgeboren

Herrn Moritz Schlesinger

abzugeben in der Schlesingerschen Buch u. Musik Handlung

Berlin

[Von Beethovens Hand, an üblicher Stelle; von der Firma: Wien, den 25. März 1820: beantw. d. 11./4. 20.]

Vien am 25ten März 1820

Euer wohlgeborn!

Ich erinnere mich, dass Sie mich in Mödling besuchten, u. einige werke von mir wünschten, wenn ich mich recht besinne, so verlangten Sie eher Kleinere als grössere Kompositionen von mir; ich bin jetzt eben im Begriff, mehrere werke herauszugeben, Unter denen ich ihnen folgende 2 werke, welche ich am passendsten für Sie glaube antrage — 25 Schottische Lieder mit Begleitung von Klavier — (Violin oder Flöte u. Violonschell) (Violin oder Flöte u. Violonschell sind ad libitum) jedes lied ist mit Anfangsritornellen wie auch Schlussritornellen versehen, mehrere darunter sind 2 Stimmig 3 Stimmig u. mit chören, der Text ist von den besten englischen Dichtern, Solche könnten ins Deutsche vortheilhaft übersetzt werden, u. sowohl mit englischem als deutschen Text herausgegeben werden — 8 Themata worunter Schottische russische Lieder für Klavier mit Variationen, welche jede ein Kleines Werk ausmachen, mit einer Flöte ad libitum. ich setze ihnen als Honorar für die 25 Schottische Lieder 60 ducaten in Gold an, für die 8 Themata mit leichten Variationen für Klavier u. einer Flöte ad libitum das Honorar 70 ducaten in Gold — auf heruntergesetztes in d-g. kann ich mich nicht einlassen — Sie erhalten diese werke als ihr Eigenthum für den ganzen Kontinent, Schottland u. England ist davon ausgenommen, doch ist die Veranstaltung getroffen, dass ich mich mit der Herausgabe dieser werke in den beiden ländern enthalte, bis ich weiss, wann Sie selbe auf dem Kontinent herausgeben. — für dieses mal wünsche ich einige Schnelligkeit in der Herausgabe besagter werke, u. ersuche Sie daher, mir schnell ihre gesinnungen hierüber bekannt zu machen, indem ich sonst Zeit verlieren würde! — ich bin in Erwartung einer sehr baldigen Antwort ihr ergebenster

Beethoven

Nb. Sie haben gar Keine andere Adresse nöthig als „an Ludwig van Beethoven in Vien"

[3 Seiten beschrieben in 4°]

Digitized by Google

Originalbriefe Beethovens an die Schlesingersche Musikalienhandlung in Berlin gehören zu den Seltenheiten. Hinsichtlich des allgemeinen über die Begründer der Firma Adolf Martin Schlesinger und dessen Sohn Moritz verweise ich auf das in den „Neuen Beethovenbriefen" S. 60 ff. Mitgeteilte. Die Meinertsche Sammlung enthält drei Originalbriefe an diese Handlung. Der oben mitgeteilte Brief ist an Moritz Schlesinger, der im Jahre 1819 mit Beethoven bekannt wurde, und offenbar der erste Brief überhaupt an die Firma nach Berlin. — Die hier angebotenen „25 Schottischen Lieder" wurden angenommen und erschienen als op. 108 Ende 1821 in der Ad. Mart. Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung. Das Werk wurde vom Verleger dem mit Beethoven wohlbefreundeten Fürsten Anton Heinrich Radziwill zugeeignet.

XIV

An Seine Wohlgeboren
Hr. Schlesinger
Kunsthändler
in Berlin

[Adresse von Beethovens Hand, Sitz wie üblich. Neben dem vortrefflich erhaltenen Siegel von fremder Hand: Wien, d. 7. März 21 Lied v. Beethoven, beantw. in Leipzig d. 12./5. 21.]

Euer Wohlgeborn!

Sie mögen wohl nachtheilich von mir denken, allein sie dürften bald davon zurückkommen, wenn ich ihnen sage, dass ich 6 Wochen lange an einem starken rheumatischen Anfall darnieder gelegen bin, doch geht es nun besser, Sie können denken, dass manches stocken musste, ich werde alles bald einholen ———, nun lassen sie mich nur kurtz ihnen das nöthigste sagen: auf die Lieder wird das 107 te Werk geschrieben, wenn mir recht ist, sind die Nahmen der Englischen Autoren, worunter More, Byron, Scott etc. sind, nicht beigesetzt worden, diese sollen Sie nächstens erhalten — die Dedication an den Kronprinz von Preussen steht ihnen frey, obschon ich jemanden anders sie zugedacht hatte, So stehe ich doch zurück — was aber die Sonate anbelangt, die sie nun schon längst haben müssen, So ersuche sie folgenden Titel nebst dedication beizusetzen, nämlich:

Sonate für das Hammerklavier
Verfasst u. dem Fräulein Maximiliana Brentano
gewidmet von Ludwig van Beethoven
109 tes Werk.

Wollen sie die Jahrzahl noch beifügen, wie ich das oft gewünscht, aber nie ein Verleger hat thun wollen?

Die andern bejden Sonaten folgen nun bald — u. wegen des Honorars werde ich ihnen zeitig genug anzeigen, ich habe ihre Briefe nicht bei der Hand, wenn mir recht ist, wünschten sie noch einige andre werke, wenn

Digitized by Google

sie mir diese bald anzeigen, so kann ich meine Eintheilung machen, u. sowohl mir als ihnen u. dem Publikum das für meine Kunst wünschenswerthe schaffen und auch zu gelegener Zeit. — ich wünsche ihnen alles erspriessliche, wahrscheinlich wird ihnen mein Manuscript lessbar sein, finden sie Correkturen nöthig, so bitte ich sie sowohl von den liedern als sonaten zuschicken nur müsste von den Liedern das Manuscript mitgesendet werden, welches zwar nur eine eiligst gemachte Abschrift von meinem Manuscripte, welches ich aber nicht besitze, ist ———

leben sie wohl Verehrungswürdiger

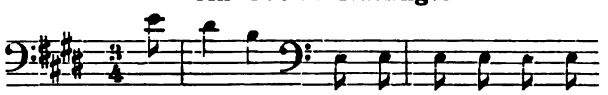
ihr Ergebenster Beethoven

[4 Seiten Klein-Quart. Siegel gut erhalten; 3 Seiten voll beschrieben.]

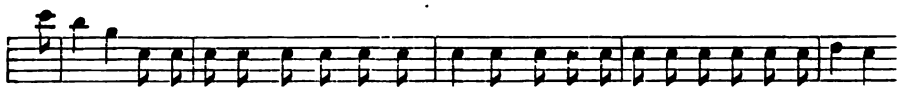
Dieser Brief an die Schlesingersche Handlung bietet mehrfaches Interesse dar, besonders hinsichtlich der Chronologie der Werke und in betreff der Dedikationen. Beethoven spricht hier ausdrücklich von der Opuszahl 107, die auf ein der Firma überlassenes Liederwerk gesetzt werden soll. Als Inhalt des Werkes gibt Beethoven hier Lieder an, womit es problematisch erscheint, ob die von Schlesinger als op. 108 edierten Schottischen Lieder damit genannt seien. Aber die Opuszahl 107! Das jetzige Opus 107 bietet zehn variierte Themen für Pianoforte allein oder mit Flöte oder Violine dar. Im vorigen Briefe an Schlesinger war von einem solchen Werke die Rede. Bei op. 107 vermerken nun A. W. Thayer und G. Nottebohm, diese Themen seien 1818—1820 für G. Thomson in Edinburg komponiert. Der Titel der im Jahre 1820 erschienenen Ausgabe lautet nun: Dix thêmes russes, ecossais et tyroliens variés pour le Piano-Forte avec accompagnement d'une Flûte on d'un Violon ad libitum par Louis van Beethoven Op. Bonn et Cologne chez N. Simrock. Eine Opuszahl enthält also diese Ausgabe überhaupt nicht; die Zahl 107 kann ihr also wohl nicht zukommen, denn unser Brief vom Jahre 1821 enthält von Beethoven selbst überhaupt erst eine Bestimmung für die Opuszahl 107. Demnach muss sich noch eine Uredition von op. 107 in der Schlesingerschen Musikhandlung (jetziger Inhaber: R. Lienau) vorfinden. Ganz neu ist es ferner, dass in eben diesem Briefe von einer Dedikation Beethovens an den damaligen Kronprinzen von Preussen die Rede ist. Es ist jedoch nichts davon bekannt, dass Beethoven dem nachmaligen Könige Friedrich Wilhelm IV. ein Werk gewidmet hätte. — Mit der Dedikation der Klaviersonate in E-dur (op. 109) an Maximiliane Brentano verblieb es nach Beethovens Bestimmung. — Endlich ist hier als besonders musikhistorisch wichtig das Wort Beethovens eindringlich allen Musikverlegern ans Herz zu legen: „Wollen sie die Jahrzahl noch beifügen, wie ich das oft gewünscht, aber nie ein Verleger hat tun wollen?“ Bis heute ist dieser höchst gerechtfertigte Wunsch noch immer ein pium desiderium. Wann wird hier der notwendige Wandel eintreten! Wie viele endlose Mühseligkeit würde dadurch dem Musikhistoriker erspart bleiben!

XV

An Tobias Haslinger



Digitized by Google



To-bi-as pa-ter noster gäss-le-ri-scher bierhäusslerischer Musikalischer Philister!

Merkt was Karl sagt
Betrachtet euch als eine Feuerlöschanstalt,
nur statt Wasser denkt euch Geld —
prestissimo die Quittung nach Prag —
Kommts nicht bald so muss ich als Vorposten agiren
lebt wohl Das Amt [oder Dekret?] als Grosssiegelbewahrer wird euch nächstens zugestellt ————

B_____n

[Dieses Wenige ist auf 3 Quartseiten verbreitet] [ohne Adresse]

Dieser Musik- und Wortscherz an den ehemaligen „Adjutanten" der Steinerschen Firma, Tobias Haslinger, hat im Original weder eine Zeit-, noch eine Ortsangabe, auch keinerlei Merkmale, dass diese sehr breitspurige Beethovensche Brieflaune der Post anvertraut war. Ich möchte zum Schluss bemerken, dass dieser musikalische Scherz ein Appendix zu einem anderen Musikscherzbrief an denselben Tobias ist, den man in den „Neuen Beethovenbriefen" (S. 191 f.) findet. Auch diesen Tobias-Scherz enthält die Meinertsche Briefsammlung im Original. Diese beiden Tobiasscherze dürften zusammengehören. Die Zeit der Abfassung dürfte das Jahr 1824 oder auch 1825 sein.



Digitized by Google

CARL MARIA VON WEBER

ZUR ACHTZIGSTEN WIEDERKEHR SEINES TODES-TAGES: 5. JUNI 1826

von Dr. Hermann Gehrmann-
Frankfurt

Schluss



evor ich mich nun zu Webers Kompositionstätigkeit selbst wende, möchte ich bemerken, dass seine Lyrik und die Oper: „Die drei Pintos" hier nicht mit berücksichtigt werden, da sie im letzten Heft besondere Würdigungen erfuhren. Nach deutscher Musiker Art hat sich Weber auf allen Kompositionsgebieten betätigt, so auch auf dem der Symphonie, Kammermusik und Kirchenmusik. An äusserer Mannigfaltigkeit würde die Liste seiner Arbeiten einer solchen etwa von den Werken eines Klassikers kaum nachstehen. Und doch braucht man nur einen Blick auf die Symphonieen, Quartette und Messen zu werfen, um alsbald ihren vom Klassischen so abweichenden Charakter zu erkennen. Wohl ist mitunter die äussere Hülle der älteren Form noch treulich gewahrt, doch nach ihrem geistigen Gehalt sind diese Stücke konzertant, nicht also streng im Sinne etwa Mozartscher oder gar Beethovenscher motivischer Arbeit angelegt. Der Kampf gegen den engen Zusammenschluss von Inhalt und Form beginnt sich bei Weber schon lebhafter zu regen. Charakteristisch ist ferner der dramatische Zug in vielen nicht dem Theater gewidmeten Kompositionen, der ihn im weiteren Sinne zu gelegentlicher programm-musikalischer Darstellung z. B. in den Kantaten: „Der erste Ton" und „Kampf und Sieg" hinleitete. Wohl schrieb auch Weber Fugen, doch mehr schulmässigen Charakters. Mehr Wert ist den zahllosen Konzertini und Bravour-Variationen zuzumessen, die Weber aus Gefälligkeit für diesen oder jenen Virtuosen oder Professionisten im Orchester schrieb. Gewann er doch dadurch jene merkwürdige Geschicklichkeit beim Instrumentieren, die Eigenart der einzelnen Instrumente erschöpfend zum Ausdruck zu bringen, und kam er dadurch doch zu der epochemachenden Erfindung eines ganz neuartigen Kolorits in der Orchestersprache. Dass vor ihm schon gelegentlich die Klangfarben einzelner Instrumente zu besonderen Wirkungen benutzt wurden, bedarf kaum der Versicherung. Doch das galt bei den Klassikern immer noch als Ausnahme, wie denn die Zeichnung gegenüber der Orchestration das Allerwesentlichste blieb. Was aber Ausnahme war, wird

Digitized by Google

jetzt durch Weber zum allgemein gültigen Kanon erhoben. Jenes gegenseitige Abdämpfen der Eigenfarbe der verschiedenen Instrumente zugunsten einer Klangausgleichung im ganzen Orchester, einer gewissen einheitlichen Gesamttönung, die bisher das Herrschende war, fällt seit Weber weg. Das ehedem so objektiv klingende Orchester gliedert sich nun in ein Massenensemble aus lauter höchst verschiedenartigen Instrumentalindividuen, denen der höhere lenkende Geist eine ihrer Beschaffenheit angemessene neue Ordnung und Richtung gibt. Ein bisher nicht gekannter Reichtum an Farben, an feinsten Schattierungen, wurde somit den musikalischen Ausdrucksmitteln zugeführt, jene warme, leuchtende Klangpracht, an der sich das moderne Ohr noch immer nicht satt hören kann, wurde so gewonnen. Weit mehr aber als durch die übrigen Attribute der romantischen Schule wurde Weber gerade durch seine geniale Klangfarbencharakteristik der eigentliche Schöpfer des Romantischen in der Musik. Zu den Verdiensten Voglers gehört es, bei seinem Zögling für das Studium volkstümlicher Melodieen ein lebhaftes Interesse geweckt zu haben. Die Kantilene Webers verdankt dieser Vorliebe zum Volkstümlichen jenen zwar nicht tiefer greifenden, sondern mehr auf mittlerer Basis sich haltenden schlichten, mitunter schwärmerischen Gemütston, während in seinen feurigen Allegrosätzen jener hinreissende jünglingshafte Zug, der dem Bilde Webers ein so charakteristisches Gepräge verleiht, leicht wieder zu erkennen ist. Wirklich pathetische und tiefer ins Seelische hinabsteigende Töne trifft man eigentlich nur in seiner „Euryanthe“ bei Lysiart und Eglantine an. So wird gerade durch die Euryanthe-Musik dem künstlerischen Gesamtbilde unseres Tondichters noch ein sehr wesentlicher Zug zugeführt.

Wenn wir nun einen Augenblick bei der ersten seiner beiden Jugendsymphonieen verweilen, die im Stil erheblich hinter jenen Haydns zurückbleiben, so geschieht das deshalb, weil in ihrem langsamen Satz schon manche Eigentümlichkeit des Freischütz-Komponisten sich erkennen lässt. So z. B. der sanfte elegische Ton der Kantilene, der auf Agathe hinweist, so ferner die hier schon verwendeten Wolfsschluchtbässe. In den schnelleren Sätzen, besonders im Finale mit seinen drolligen Horneffekten, herrscht allerdings lediglich das Streben nach äusserer Bravour vor. In welchem Masse auch in der Kammermusik der Akzent meist auf die Wirkungen eines Instruments gelegt ist, dafür sei als typisches Beispiel das Klarinetten-Quintett op. 34 genannt, das sich durchaus wie ein Konzertstück für dieses Lieblingsinstrument Webers mit harmonischer Quartettbegleitung ausnimmt. Eigentümlich ist all diesen Arbeiten das Suchen nach neuen instrumentalen Effekten. Bemerkenswerte Tonmalereien treten am frischesten in den melodramatischen Abschnitten des „Ersten Tons“ hervor, dessen schwülstigen Text Rochlitz auf dem Gewissen hat.

Digitized by Google

Bei der nicht minder schwülstigen und zudem sehr allegorischen Dichtung Wohlbrücks: „Kampf und Sieg", einer grossen Kantate zur Verherrlichung der Schlacht bei Belle Alliance, schrieb Weber mitten hinein ein weit ausgesponnenes Tongemälde für Orchester. Es soll die Schlacht selbst schildern. Einem gegebenen Programm folgt hier die Musik bis ins einzelne hinein getreu. Das Vorrücken der Truppen, deren Nationalität durch ihre Fanfaren gekennzeichnet ist, das Schwankende der Entscheidung, Flucht der Feinde und Sieg der Verbündeten wird mit drastischer Anschaulichkeit in diesem Programmstück vorgeführt. Man hat hier eine ausgesprochene, wenn auch nicht gerade künstlerisch bedeutsame Programmmusik vor sich. Webers katholische Kirchenmusik, sowie die vielen Gelegenheitskompositionen für den Dresdener Hof und befreundete Theaterdichter wird man hier, ohne sich einer grossen Unterlassungssünde schuldig zu machen, übergehen können, da auch sie nach keiner Richtung hin den konventionellen Rahmen überschreiten.

Dagegen hat er Bleibendes und wirklich Bedeutsames im Bereiche der Klaviermusik geleistet. Bereits das Adagio seines zum Studium sehr zu empfehlenden Es-dur Konzerts aus dem Jahre 1812 ist von echt romantischer, poetischer Stimmung erfüllt. Dass auch für die Sonatenform eine neue Zeit gekommen war, beweisen seine vier Klaviersonaten, von denen nächst der ersten in C-dur vor allem jene in As-dur sich in der Gunst geübter Spieler nach wie vor behauptet. Sie ist bei weitem auch die phantasievollste unter ihren engeren Geschwistern und in gewissem Sinne typisch für Webers veränderten Standpunkt in dieser Kompositionsgattung. Jener innere organische Zusammenhang, den die klassische Sonatenform verlangt, fehlt hier. Ungebundener, willkürlicher sind die einzelnen Tongedanken aneinander gereiht. Auch das frühere Gesetz, das sogenannte zweite Thema in der Dominante der Haupttonart beim ersten Erklingen aufzustellen, wird gerade in dieser Sonate erschüttert, denn der zweite Hauptgedanke, jenes brillante Solo beim „con anima" steht ebenfalls in As-dur. Doch Weber geht noch weiter und hat noch einen dritten Hauptgedanken in diesem Satz, jene aus der Tiefe mit so dramatischer Anschaulichkeit heraufsteigende Bassfigur in c-moll. Er weitet also die Form. Nicht mehr nach dem Gegensatz von belebtem und getragenem Charakter unterscheiden sich hier die Themen, sondern nach ihrem poetischen Stimmungsausdruck. Ist dem Hauptthema ritterliches chevalereskes Wesen eigen, so folgt mit der grossen Solo-Passage ein womöglich noch bewegteres, aber auch verbindliches und sogar ein wenig kapriziöses Element, dem sich schliesslich der von düsterer Hoffnungslosigkeit erfüllte Gedanke in c-moll anschliesst. Da Webers pianistische Eigentümlichkeiten, so z. B. seine Vorliebe für beständiges Crescendieren und Diminuieren

Digitized by Google

für vollgriffige Akkorde, weite Spannungen mit der Tenorstimme in der linken Hand natürlich auch in seinen Klaviersatz übergegangen sind, hat er so dem Instrument neue Klangwirkungen zum Teil orchestraler Art zugeführt. Ist es erlaubt, bei der Klangfarbe des klassischen Klavierstils gewissermassen noch von weiss und schwarz zu reden, so beschwört jetzt Weber für das Klavier jenen Farbenreichtum herauf, der in Chopin's Tonsatz die höchste Mannigfaltigkeit und Sinnfälligkeit erhalten sollte. Der dramatische, wenn man will auch programm-musikalische Zug tritt besonders in zweien seiner besten Klavierwerke: in der „Aufforderung zum Tanz" und dem F-moll Konzertstück hervor. Mit handgreiflicher Deutlichkeit sieht man in der Einleitung zur „Aufforderung" den Herrn auf die Tänzerin zuschreiten und seine Reverenz machen. Man belauscht den Dialog beider, der nach einigem Zögern von ihrer Seite zum Tanzen führt. Und zu was für einem Tanzen! Nicht etwa ein ehrbarer altväterischer Ländler wird gewagt, sondern ein hinreissend feuriges Tempo hat dieser Tanz, der die Herzen rasch höher schlagen lässt und dann auch glücklich in dem wiegenden Walzerteil zu einem Liebesgeständnis führt. Das belebte Walzertempo eines Johann Strauss wie die Tanzpoesieen Chopin's fanden hier ihr mustergültiges Vorbild. Poetisches Empfinden mit glänzender Bravour, wie sie später Mendelssohn mit Vorliebe nachahmte, vereinigt das Konzertstück op. 79. Was es hier mit dem Programm auf sich hat, ist von des Meisters Schüler J. Benedikt berichtet worden. Am Tage der Premiere des „Freischütz" in Berlin spielte Weber seiner Frau und Benedikt das eben vollendete Stück vor und gab dazu mündliche Erläuterungen. Danach schildert der erste Satz Schmerz und Verzweiflung der Burgfrau, die ihren Gatten im Kampfe gefallen wähnt. Da, erst in der Ferne, dann immer näher ertönt der Marsch der Heimkehrenden, und im Jubel wiedergewonnenen Glücks klingt das Stück aus.

Die Krönung von Webers Schaffen bilden seine grossen Bühnenwerke, denen ebenfalls eine Reihe kleinerer Versuche vorausging. Seinen „Peter Schmoll", von dem nur die Musik, nicht aber das vollständige Libretto erhalten geblieben ist, und dessen Handlung man sich daher nicht nachkonstruieren kann, erwähne ich nur deshalb, weil hier erste Anzeichen zu charakterisierender Instrumentation z. B. in der Verwendung der kleinen Flöte zu schauerlichen Wirkungen oder des Bassetthorns als Schalmei hervortreten. Interessanter ist schon, dass in der „Silvana", wo die Titelheldin sich sprachlos stellen muss, das stumme pantomimische Spiel weit mehr Berücksichtigung findet als z. B. in der viel später entstandenen „Stummen von Portici" von Auber. Ein Solo-Cello oder eine Solo-Oboe versinnlichen Gefühle und Antworten der Silvana, die ihr Spiel mit den malenden Tonfiguren ebenso in Einklang zu setzen hat, wie etwa Beck-

Digitized by Google

meeser im dritten Akt der „Meistersinger". Im übrigen ist das Werk noch ein recht buntscheckiges Stück, in dem dramatische Momente mit italienischen Koloratur-Arien abwechseln. Wirklich gut und durchaus humoristisch ist der Knappe Krips, eine Art Vorläufer von Scherasmin gezeichnet. In den achtziger Jahren wurde nun eine Rettung der „Silvana" durch Pasqué und Ferdinand Langer versucht, die das Original einer mehr wie gründlichen, leider sehr verfehlten Umarbeitung unterzogen. Insbesondere kann man Langer von dem Vorwurf nicht freisprechen, dass er einzelne Partieen aus Klavierstücken und Liedern Webers willkürlich in seine neue Partitur hineinverwoben hat. Das beste ist daher wohl, man lässt die „Silvana" ganz ruhen.

Dagegen möchte ich mir von einer Aufführung des „Abu Hassan" immerhin noch Unterhaltendes versprechen. Das harmlose Stückchen, dessen Musik aus der Ouvertüre und mit der nachkomponierten Arie der Fatime aus 10 Nummern besteht, spielt sich sprudelnd und lustig ab und gibt sich bereits in einheitlicherem Stil. Der drollige Chor der Gläubiger, das Terzett, in dem Hassans Eifersucht, Fatimes Koketterie und die Angst des Wucherers Omar musikalisch schon ganz gut auseinandergehalten werden, dürfen ruhig dem besseren zugezählt werden, was zwischen der „Entführung" und Lortzings Buffostücken das deutsche komische Singspiel aufzuweisen hat. Die nächste bedeutsame Theatermusik, jene zu Pius Alexander Wolffs Schauspiel „Preciosa", die im Sommer 1820 zwischen den Arbeiten am „Freischütz" entstand, bedeutet gegen den immerhin noch spielerischen Ausdruck der Hassan-Musik einen erheblichen Fortschritt. Der Reiz des Romantischen ist über diese Partitur von der ersten bis zur letzten Note ausgegossen. Zugleich wird das spanische Lokal-Kolorit Dank der Benutzung von spanischen National-Melodieen beim Zigeunermarsch und den Tänzen und durch Anwendung der nationalen Rhythmen und der sehr gesteigerten Instrumentationstechnik vorzüglich getroffen. Doch auch deutsche gemütsinnige Töne werden bei den Melodramen der „Preciosa" angeschlagen, und als prächtiges Chorstück hat ja der Chor der Zigeuner: „Die Sonn erwacht" weiteste Verbreitung gefunden.

Alle individuellen Vorzüge von Webers Können spiegelt sein „Freischütz" gleichsam wie in einem Prisma wieder. „Von dem Moment an, wo in der Ouvertüre nach der Einleitung die beiden Klarinetten mit ihren unheimlich drohenden tiefen Tönen einsetzen und entsetzt die G- und C-Saiten der Violinen und Bratschen erbeben und die dumpfzuckenden pp. Paukentöne und Pizzicati der Bässe den Herzschlag stocken" machen, wird, wie H. Riemann ausführt, die romantische Oper geboren. Webers Klangfarbencharakteristik findet in dieser Partitur ihren ersten meisterlich vollkommenen Ausdruck. Wie einfach und doch so treffend wird die Spannung

Digitized by Google

der auf den heimkehrenden Geliebten lauschenden Agathe: „Doch wie? Täuscht mich nicht mein Ohr?“ nur mit leisen Horntönen charakterisiert! Und welche Fülle überraschendster neuer Instrumentalfarben birgt allein die Wolfsschluchtszene! Für die Welt des Düster-Phantastischen, des Spukhaften war jetzt erst eine wirklich packende Tonsprache gefunden worden. Die grossen edlen Linien, die ja bei Mozart doch immer noch gewahrt bleiben, sind wohl am auffallendsten bei der Wolfsschlucht verlassen worden. Das Pointillistische, man könnte fast sagen das Impressionistische kündigt sich hier schon bedeutsam an. Immerhin herrscht im „Freischütz“ das sonnige, lebenbejahende Element, die Freude an dem nach dem Kriege wieder gesicherten Dasein vor, und gerade wegen dieses positiven gesunden Kerns, der mit jenen in Mozarts Opern viel Verwandtes hat, vermag sich der „Freischütz“ bis auf den heutigen Tag so unvermindert in der Gunst des Publikums zu erhalten. Er war aber zugleich auch eine Volksoper. Den deutschen Volkston traf der Komponist in Ännchens Weisen, in den Gesängen der Landleute, Jäger und Brautjungfern in unnachahmlicher Weise. Bedeutsam tritt in der Musik das moderne scenische Moment hervor, wenn mehrere Musiknummern schon zu einem dramatischen Ganzen zusammengefasst werden, so z. B. im ersten Akt Walzer, Rezitativ und Arie des Max. Stärker als jemals vorher wird auch das leitmotivische Wesen bereits hervorgekehrt; besteht doch der Allegro-Satz der Ouvertüre bei vollster Wahrung guter musikalischer Form ausschliesslich aus Motiven des Werkes selbst.

Vertiefter, im psychologischen Wagnerschen Sinne schon, erscheint das leitmotivische Element in der „Euryanthe“. Hinsichtlich der Kraft im Ausmalen seelischer Zustände überragen die Tonsymbole für Lysiart und Eglantine himmelweit jene noch mehr äusserlich gehaltene des Kaspar, der gelungensten Figur im „Freischütz“. Auch für die ätherische Welt des Überirdischen ist in Emmas Motiv ein Symbol von genialer Intuition gefunden worden. In der Arie Eglantinens, in Lysiarts gewaltiger Arie und in dem Racheduett beider mit dem gemeinsamen Schwur erreicht das „sonst so weiche Männel“, wie Beethoven einmal Weber nannte, eine solche Höhe im Ausdruck pathetischer und dramatischer Kraft, wie man es ihm unmittelbar nach dem „Freischütz“ kaum zugetraut hätte. Blasser, farbloser sind allerdings die lichteren Figuren Adolar und Euryanthe gezeichnet, vom König gar nicht zu reden. Nicht minder gut wie im „Freischütz“ das Milieu des Waldes ist hier der Lokalton höfischen Rittertums getroffen, der durch die Beimischung des ländlichen Idylls im ersten Finale einen freundlichen Gegensatz erhält. Wenn trotzdem die Wirkung des Werks hinter jener des „Freischütz“ zurückstehen muss, so trägt daran der sehr unglückliche verworrene Text die Hauptschuld. Aber auch bei der Partitur,

Digitized by Google

so geistreich und wundervoll sie im einzelnen ersonnen ist, wird man den Eindruck gewinnen, dass das Ganze mehr das Produkt eines allerdings eminenten künstlerischen Willens als der unmittelbare Ausfluss ursprünglicher Schöpferkraft zu sein scheint. Mit bewusstester Absicht wollte der Tondichter hier ein Werk schaffen, „wo alle Teile", wie er schreibt, „und Beiträge der verwandten und benutzten Künste ineinander schmelzend verschwinden und auf gewisse Weise untergehend eine neue Welt bilden" sollten; also nichts geringeres als die Verwirklichung des Musikdramas schwebte ihm vor. Wer kann wissen, ob ihm bei längerem Erdenwallen die Lösung dieses Problemes beschieden gewesen wäre. Jedenfalls merkt man seiner Musik noch an, dass die Theorie des Musikdramas, die ständige Rücksicht, die er auf die beabsichtigte Verschmelzung des Pathos von Gluck mit seinem Orchesterstil nimmt, ihn offenbar ein wenig unfrei, befangen machte. Aber das eine ist ihm doch gelungen, dass er den Weg gewiesen, auf dem später Wagner die Verwirklichung des von Weber erträumten Zieles erreichen sollte. Was in dieser Hinsicht bei Weber als Reformierendes auffällt, ist die dem Wortakzent getreu folgende musikalische Deklamation in den Rezitativen, die eine solche Breite in der Partitur gegewonnen haben, dass sie durchaus gleichberechtigt schon neben den selbständigen Musiknummern stehen und das Verhältnis zwischen beiden Ausdrucksformen in der Oper zu verschieben beginnen. Weder viel Scharfsinn, noch grosse Mühe gehört dazu, die vielen auffallenden Beziehungen zwischen „Lohengrin" und „Euryanthe" zu eruieren.

Gegen „Euryanthe", Webers einzige durchkomponierte Oper, bedeutet „Oberon" wieder einen Rückschritt zur Dialog-Oper. Eigentlich ist er so, wie er uns erhalten ist, nur ein Ausstattungsstück mit Musik-Einlagen. Weber empfand das, wie schon aus der mitgeteilten Briefstelle an Planché hervorgeht, selbst sehr schmerzlich. Doch wir kennen ja bereits die Umstände, die ihn drängten, den Text so zu nehmen wie er ihm geboten wurde, und sich den Wünschen seiner Auftraggeber zu fügen. Sollte die Oper sofort in London einen Erfolg erzielen, so konnte er ja auch nichts anderes tun, als sich auf seinen englischen Librettisten zu verlassen, der mit dem, was in England zog, natürlich vertrauter war als Weber. Trotzdem das Textbuch ihn „empörte" und trotzdem ihn auch das schwere körperliche Leiden oft darnieder zwang, feierte gerade das schöpferische Vermögen des Komponisten bei dieser Oper noch einmal einen ausserordentlichen Triumph. Eine seltene Fülle herrlicher Tonblüten, zwischen denen Hüons etwas konventionelle Ritter-Arie kaum ernstlich stört, entlockte er hier seiner Fantasie. Man denke nur an die in ihrer Art einzige Ozean-Arie, an das reizende erste Finale. Wieder entzückt uns das Lokal-Kolorit der Musik. Türkenmusik gab es ja beispielsweise schon in der „Entführung".

Digitized by Google

Doch die neue Instrumentation Webers führte ihn auch hier wieder zu einer noch nicht dagewesenen effektvollen Übermalung der Welt des Orients. Ganz eingetaucht in dieses Milieu erscheint das Wunderreich der Elfen. Die in allen Farben schimmernde meisterlich ausgeführte Klang-Pracht der Elfenmusik wird noch auf lange Zeit hinaus ihren bestrickenden Reiz ausüben, wie sie auch für alle Geistermusiken neueren Datums von „Undines" Najaden bis zu den Blumenmädchen in „Parsifal" den ersten Anstoss gegeben haben mag. Das letzte Stück, das Weber am „Oberon" arbeitete, war die erst am 9. April 1826 vollendete Ouvertüre. Wer merkt ihrer poesievollen Einleitung, dem hinreissenden Schwung des Allegrosatzes an, dass ein Todkranker sie geschrieben? Hinsichtlich ihrer dramatischen Einheitlichkeit übertrifft sie vielleicht noch die sonst nicht minder genialen prachtvollen Orchester-Vorspiele zum „Freischütz" und zur „Euryanthe". Nicht mit Unrecht bezeichnet sie Wagner als „dramatische Phantasie", im Gegensatz nämlich zu den potpourriartigen Ouvertüren eines Spontini und Rossini. An gutgemeinten Ergänzungs-Versuchen hat es dem „Oberon" bis in die allerneueste Zeit hinein nicht gefehlt. So recht geglückt ist keine, auch die von Fr. Wüllner besorgte und verhältnismässig noch am besten ausgefallene Bearbeitung nicht. Will man der Partitur den besten Dienst erweisen, so stelle man den „Oberon", wie er zu Webers Zeiten aufgeführt wurde, mit gesprochenen Dialogen wieder auf die Szene.

Wer ein erschöpfendes Bild von dem Wesen unseres Meisters haben will, wird ihn auch in seinen schriftlichen Dokumenten aufsuchen müssen. Einiges davon ist ja schon gesagt worden, aber noch nicht alles. Zeigen seine Briefe an Karoline in oft rührender Weise, welch inniger Liebe, welch grossen Glücksempfindens er fähig war, legen seine ich möchte sagen Studentenbriefe, namentlich an die Mannheimer Freunde, Proben für seine Lebensfreude und einen oft ausgelassenen Humor ab, so sieht man auch in seiner direkt an die Öffentlichkeit sich wendenden schriftstellerischen Tätigkeit, dass er auch ein Meister der Satire sein konnte und als echter Revolutionär in der Musik auch den Kampf mit der Feder keineswegs scheute. Ein Beispiel für letzteres gibt unter anderem die geharnischte Zurückweisung des „Herrn Bemerkers in Philippi's literarischem Merkur" vom 15. Februar 1820, der gegen Webers Direktionsführung der deutschen Oper in Dresden Einwendungen erhoben hatte. Es kann in dieser Skizze nicht der Zweck sein, seine kritischen Arbeiten im Einzelnen durchzugehen, noch auf seine dichterischen Versuche in Humoreske, Versen (Kapuziner-Predigt auf den Rossinismus) und das Romanfragment: „Tonkünstlers Leben" näher einzugehen. Nur hinweisen möchte ich auf seine Kritik zu E. Th. A. Hoffmanns „Undine", die wegen ihrer Disposition als das Muster einer Recension bezeichnet werden muss, und worin ferner auch

Digitized by Google

betont wird, dass ein Kritiker nur sein subjektives Urteil abzugeben habe, also nicht das der Masse, was heute doch noch mancher kleine Zeitungsverleger in der Provinz mit Rücksicht auf seine Abonnentenzahl mitunter glaubt verlangen zu müssen. In einer anderen Vornotiz über Spohr's „Faust" lobt es Weber, dass „glücklich berechnet einige Melodien wie leise Fäden durch das Ganze gehen und es geistig zusammenhalten". Und wie es mit seinen Ansichten über das Ideal einer vollkommenen dramatischen Oper bestellt war, haben wir ja bereits bei der „Euryanthe" gehört. Auch ein wichtiges Schriftstück über das Dirigieren verfasste er, zwar nicht unter diesem Titel, sondern in Briefform an den Leipziger Kapellmeister Präger, der ihn um Mitteilung der metronomisch bezeichneten Tempi in „Euryanthe" ersuchte. Es redet einer durchaus modernen Vortragsweise das Wort, wenn unter anderem gesagt wird:

„Der Takt soll nicht ein tyrannisch hemmender oder treibender Mühlenhammer sein, sondern dem Musikstücke das, was der Pulsschlag dem Leben des Menschen ist. — Es gibt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, die eine raschere Bewegung forderten. — Es gibt kein Presto, das nicht ebenso im Gegensatze den ruhigen Vortrag mancher Stellen verlangte, um nicht durch Übereilen die Mittel zum Ausdrucke zu benehmen."

Klingt das alles nicht, als wenn Wagner hier dozierte? Aber weiter heisst es dann:

„Durch das hier Gesagte glaube aber ums Himmelswillen kein Sänger sich zu jener tollhäuslerischen Vortragsart berechtigt, welche einzelne Takte nach Willkür verzerrt. — Das Vorwärtsgehen im Tempo, ebenso wie das Zurückhalten, beide dürfen nie das Gefühl des Rückenden, Stossweisen oder Gewaltsamen erzeugen."

Wir stehen am Ende der Skizzierung von Webers künstlerischem Wirken und Schaffen. Es gibt einen Wahlspruch, der lautet: „aliis inserviendo consumor". Man kann vielleicht kein besseres Bild auf Weber anwenden. Auch sein Leben glich einem brennenden Licht, das andern leuchtete und in seinen bleibenden Werken als lux perpetua fortleuchten wird, so lange wahre echte Kunst auf Erden eine Heimstätte findet.

Digitized by Google

BÜRGERS „LENORE“ IN DER MUSIK

von Dr. Roderich von Mojsisovics-Graz

Gewisse Stoffe und Stoffkreise haben von jeher die Komponisten besonders angezogen. Und zwar nicht nur unsere von Romantik umwobenen deutschen und fränkischen Sagenkreise, sondern auch manche erst vereinzelt im Volksliede auftauchenden, dann in die Kunstpoesie eindringenden Motive wurden zu besonderen Lieblingen der Komponisten. In letztere Gruppe gehört auch der Lenorenstoff. Einiges Wenige, das ich über den Ursprung des der Bürgerschen Dichtung zugrunde liegenden Volksliedes erfahren konnte, sei vorausgeschickt.

Bekannt ist die Anekdote, dass Bürger[1]) die Verse:

„Der Mond der scheint so helle,
Die Toten reiten so schnelle,
Fein's Liebchen, graut dir nicht?“

bei Mondenschein von einem Bauernmädchen singen hörte.[2]) Dies beweist, dass ein ähnliches Lied im Volksmunde bereits vor Bürgers Dichtung vorhanden war. Herder bemerkt hierzu in seiner Rezension[3]) des Althofschen Werkes „Bürgers Leben“, dass er in seiner Kindheit in Ostpreussen oft ein Zaubermärchen habe erzählen gehört, „in dem der Refrain (und zwar um eine Antwort vermehrt) gerade die Strophe war, die Bürger singen hörte. Der Geliebte reitet mit der Geliebten in einer kalten, mondhellen Winternacht und spricht sie, je weiter sie kommen, wiederholt folgendermassen an:

‚Der Mond scheint hell,
Der Tod rei't schnell,
Feinsliebchen grauet dir?‘

worauf sie antwortet:

‚Und warum sollt mir's grauen?
Ist doch Feinslieb mit mir.‘“

[1]) Gottfried August Bürger 1747—1794. Vgl. Stern, Gesch. d. Weltliteratur S. 539.

[2]) Vgl. „Des Knaben Wunderhorn“, N. A. bei Reclam S. 302.

[3]) Büchmann, Goldene Sprüche. 2. Aufl. Berlin 1865 S. 58. Althof, Leben Bürgers, Göttingen 1798 S. 37.

Digitized by Google

Soweit Herder. Des „Knaben Wunderhorn“ enthält ein ähnliches Gedicht, von den Bearbeitern „Lenore“ betitelt, das aber nicht der Herderschen Fassung gleicht. Das Thema ist wie in Bürgers Ballade durchgeführt. Die ähnlichen Verse lauten:

„Es scheint der Mond so hell,
Die Toten reiten schnell.“

Interessant ist die Tatsache, dass sich in der Mundart der Gottscheer auch eine Ballade verwandten Inhaltes vorfindet, die wohl als Variante des Herder begegneten Volksliedes, der charakteristischen Antwort halber, anzusehen ist. Die auffallende Ähnlichkeit dokumentieren folgende Verse (neuhochdeutsche Übertragung von Dr. K. J. Schröer):[1])

„So tust du, Geliebte, dich nicht fürchten?
Oder tust du, Geliebte, dich fürchten?“
„Wie werd' ich, Geliebter, mich fürchten,
Wenn du, Geliebter, bist bei mir?“

In Ditfurths Sammlung fränkischer Volkslieder findet sich eine stofflich verwandte Ballade „Der tote Bräutigam“; auch eine Melodie hat der Sammler aufgezeichnet, die jedoch unter dem Einflusse der Kunstmusik des 18. Jahrhunderts entstanden zu sein scheint.[2]) Es gibt ferner alte englische und schottische Vorbilder. Sie finden sich in Percy's berühmter Sammlung altenglischer Balladen und Gesänge.[3]) Es sind dies „Margarets Ghost“ und „Fair Margaret and Sweet William“. Zu beiden Gedichten existieren Volksmelodieen, die Rimbault[4]) in seinem Sammelwerke „Musical illustrations of bishop Percys Reliques of the ancient english poetry“ mitteilt. Ferner gehört hierher „Wilhelms Geist“ (Reliques Vol. III. S. 126), deutsch von Herder in den „Stimmen der Völker“ (3. Buch No. 8). Ebenda No. 7 „Wilhelm und Margaret“.

Diese Notizen dürften genügen, das Vorhandensein des Stoffes im Volke zu beweisen. Dadurch wird aber das Verdienst Bürgers nicht geschmälert; seine Umdichtung gilt als sein reifstes Werk und seine Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Ballade fusst zum Teil auf ihr.

Ich will nun in folgendem einzelne nicht uninteressante musikalische Erscheinungsformen dieses Stoffes kurz skizzieren. Abgesehen von einer Reihe Vertonungen des Bürgerschen Werkes werden wir dem Stoffe in Schauspielmusiken, Opern und symphonischen Werken begegnen.

[1]) „Österr.-Ungar. Monarchie.“ Kärnten und Krain. S. 426ff.
[2]) A. a. O. II. Bd. No. 2 S. 1. Die Ballade stammt aus Ziegelanger.
[3]) Ausgabe von Dr. Arnold Schröer II. S. 638 bezw. 780.
[4]) Edward Francis Rimbault (1816—1876). Das Werk erschien in London. 1850. Vgl. Riemanns Lexikon, 6. Aufl. S. 1106/1107.

Digitized by Google

Zuerst mögen die Vertonungen des Originales erwähnt werden. Die älteste dürfte die von dem bekannten Musikverleger Johann André herrührende Komposition sein. Sie erschien bereits 1775 (also zwei Jahre nach dem Entstehen des Bürgerschen Werkes), erschien bereits 1782 in zweiter Auflage und wurde noch dreimal aufgelegt.[1]) Ebenfalls grosser Verbreitung erfreute sich J. R. Zumsteegs[2]) Komposition, die bekanntermassen in der Geschichte der Balladenkomposition eine bedeutende Rolle spielt. Sie blieb trotz starker Konkurrenz, die ihr nicht nur das Andrésche Werk, sondern auch die übrigen Vertonungen machten, die bekannteste. Weitere Kompositionen rühren von Maria Theresia von Paradis[3]) (1759—1824), Joseph Rössler[4]) (1773—1812) und Johann Wenzel Tomaschek[5]) (1774—1850) her.

Wie beliebt Zumsteegs Komposition war, mag daraus hervorgehen, dass sie auch in einer Bearbeitung als Oratorium auftritt. Die Bearbeitung rührt von Alexander von Alitisz her (weiteres s. u.) und verwendet Solostimmen, Chor und Orchester. Aufgeführt wurde „Lenore" in dieser Gestalt am 25. Dezember 1829 in Pressburg. Leider scheint die Partitur verloren zu sein. Mir liegt nur das Programm der Uraufführung und das gedruckte Textbuch (C. Snischek, Pressburg) vor. Aus letzterem ist die Besetzung „Lenore, die Mutter: Soprani; Wilhelms Geist: Basso" ersichtlich. Von den übrigen Lenorenkompositionen dieser Zeit ist mir ausser der Zumsteegschen Vertonung nur noch die Tomascheksche bekannt. Ihr geht eine Ouvertüre voraus, die wohl in Anlehnung an Mozart (an den auch sonst die ganze Faktur des übrigens dramatisch und stimmungsvoll angelegten Werkes erinnert) eine harmonische Seltenheit: die kleine Untermediante des neapolitanischen Dreiklanges[5]) enthält. (Takt 7. Klavierpartitur bei Haas in Prag als op. XII. erschienen.)

Kein Geringerer als Liszt[6]) beschäftigte sich mit „Lenore". Seine allbekannte melodramatische Musik zu dem Gedichte braucht hier nur genannt zu werden. — Allerneuesten Datums (1902) ist eine Komposition Otto Lies' (Klavierauszug und Chorstimmen bei A. A. Noske Middelburg),

[1]) Johann André 1741—1799. Biogr. bei Riemann a. a. O. S. 34. Schilling, Universallexikon 1835. I. Bd. S. 195 nennt „Leonore" eine Operette. Wohl Flüchtigkeitsfehler. Vgl. A. W. Ambros „Bunte Blätter", 3. Aufl. S. 189; Max Puttmann, „Musik" II. Januarheft 1902 S. 708.

[2]) J. R. Zumsteeg, 1760—1802. Vgl. Riemann und Schillings a. a. O. II. Bd.

[3]) Biogr. bei Riemann und Schilling.

[4]) Biogr. nur bei Schilling.

[5]) Vgl. meine Rezension über Max Regers „Modulationslehre" im „Musikal. Wochenblatt" 1904 S. 308. — Ähnlich bei Zumsteeg Kl. A. S. 20. 3 Syst. Takt 8 (Neue Ausgabe von Br. u. H.).

[6]) Näheres bei Göllerich, Liszt II S. 48.

Digitized by Google



BEETHOVEN-BÜSTE
von N. Aronson

Digitized by Google

Digitized by Google

der die Ballade für Soli, Chor und grosses Orchester als weltliches Oratorium in zwei Teilen komponierte.[1]) Die Besetzung des Werkes ist: Lenore: Sopran, Lenores Mutter: Alt, Wilhelm: Bariton. Erzählender Chor und Geisterchor. Dies die Vertonungen der Ballade, soweit ich sie in Erfahrung bringen konnte.

Eine auf Bürgers Ballade fussende dramatische Dichtung ist nun für unsere Betrachtungen zunächst von Interesse: Carl von Holteis Schauspiel „Lenore“, das er für das Königstädtische Theater in Berlin schrieb (Uraufführnng 12. Juni 1828). Da das Vorwort[2]) von musikgeschichtlichem Interesse, so folge es hier auszugsweise:

„Meyerbeer sagte mir einmal während meines Pariser Aufenthaltes, er wünsche wohl einen echt-deutschen, volkstümlichen Operntext zu komponieren; und äusserte im lebhaften Gespräch über diesen Gegenstand: als passender Stoff dazu erscheine ihm Bürgers Lenore. Ich beschäftigte mich viel mit dieser seiner Äusserung ... beschloss (ich) hinterlistigerweise meinem musikalischen Freunde — (dieser schrieb damals über Robert le diable und sass zu tief darin, um auf meine Felonie zu achten) — ... seine Idee zu rauben und ein Schauspiel mit Gesängen auf selbstgewählte deutsche Volksmelodieen ... daraus zu machen ...“ „Herr Musikdirektor Eberwein[3]) in Weimar hat sowohl die Instrumentalmusik zu den ihm gelieferten Volksweisen gesetzt, wie die meisterhaft gehaltenen Entreakts und melodramatische Begleitung komponiert. Das sogenannte ‚Mantellied‘ geht auf eine Melodie eines uralten Soldatenliedes, welches mit den treuherzigen Worten anhebt:

‚Es sassen einmal drei Reiter gefangen,
Gefangen waren sie.‘“

Der Dichter gibt im Verlaufe des Stückes selbst auch die Stellen an, wo die melodramatische Musik einsetzt. Mit Eberweins Musik machte das Stück die Runde über die bedeutendsten Bühnen. Eine zweite Schauspielmusik dazu schrieb der bereits oben erwähnte Komponist Alexander von Alitisz,[4]) ein Schüler Josef Kumlicks[5]) in Pressburg, mit der das Stück

[1]) Vgl. Besprechung auf S. 401 dieses Heftes. Auch von Richard Kügele rührt eine melodramatische Lenorenmusik her.

[2]) Carl von Holtei (1798—1880). Vgl. Stern a. a. O. S. 717 ff. Die zitierten Stellen finden sich in „Theater von Karl von Holtei“. Ausgabe letzter Hand. 1867 Bd. I S. 7 u. 8. Das „Mantellied“ ebenda S. 27 „Schier dreissig Jahre bist du alt“.

[3]) Carl Eberwein (1786—1868). Vgl. Riemann a. a. O. S. 332.

[4]) Stephan Alexander von Alitisz († ca. 1831 im Alter von ungefähr 22 Jahren) veröffentlichte ferner: ein Heft „Deutsche Tänze“ (gedruckt), „Deutsche Tänze nach Opernmelodien“, zwei Orchesterouvertüren (g-moll op. 21 und D-dur). Bis auf die Lenorenmusik op. 20, die Ansätze eigener Charakteristik und eine für das Alter seltene Reife auch in der Orchesterbehandlung zeigt, sind Alitisz' Arbeiten nicht viel über ein anständiges Durchschnittsmaass erhoben. „Lenore“ wurde am 30. März 1830 wiederholt. Bei der zunehmenden Magyarisierung dieser ehemals ganz deutschen Teile Ungarns, wie die Pressburger Gegend, ist es schlechterdings sehr erschwert, nähere Daten zu erlangen. Vgl. das Feuilleton „Pressburger Musikleben in alter Zeit“, gez. J. B. in „Neue musik. Presse“ 1898 No. 13 S. 3.

[5]) Biogr. bei Schilling.

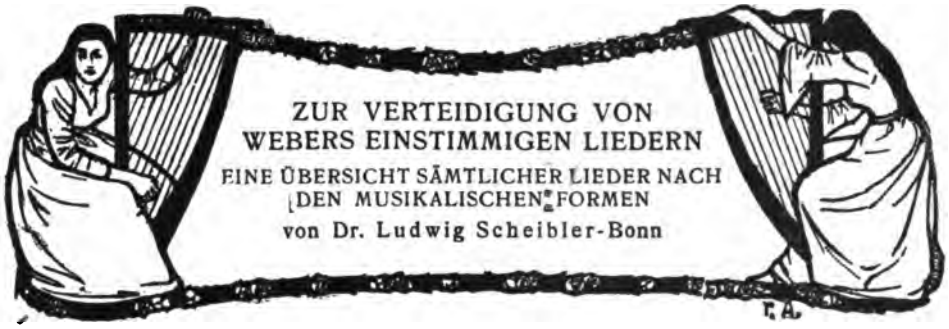
Digitized by Google

laut des mir vorliegenden Theaterzettels am 4. Januar 1830 im Theater der „kgl. Freystadt Pressburg" gegeben wurde. Von der Partitur besitze ich nur Bruchstücke, dagegen ist ein abschriftlicher Klavierauszug vollständig. Die Ouvertüre und einige melodramatische Partien sind nach Zumsteegschen Motiven, das übrige ist Originalkomposition. Wahrscheinlich durch das Holteische Schauspiel wurde Anselm Hüttenbrenner[1]) (1794—1868), der Freund Schuberts und Zeuge der letzten Augenblicke Beethovens, auf den Stoff aufmerksam und schrieb eine Oper „Lenore", die „im Jahre 1835 mit ungeteiltem Beifalle auf der Grätzer Bühne zur Darstellung gelangte". Die Ouvertüre erschien im Selbstverlag des Komponisten in einem vierhändigen Klavierarrangement im Druck.[2]) Eine weitere romantische Oper „Leonore" (statt Lenore), der ausser der Bürgerschen Ballade noch eine Dichtung Otto Prechtlers zugrunde liegt, rührt von Otto Bach[3]) (1833—1893), dem ehemaligen Salzburger Mozarteumsdirektor und Domkapellmeister, her. Sie wurde 1874 in Gotha aufgeführt. Ein Klavierauszug erschien bei Buchholz und Diebel in Wien.[4]) Die jüngste Lenorenoper dürfte die 1903 im Düsseldorfer Stadttheater erstmalig aufgeführte, aus der Feder Georg Kramms[3]) (geb. 1856) stammende sein. Schliesslich seien noch zwei Programmsymphonieen, die ausdrücklich auf Bürgers „Lenore" Bezug nehmen, genannt: die fünfte Symphonie Joachim Raffs (1822—1882) E-dur op. 177, und die erste Symphonie August Klughardts (1847—1902). Besonders das wirkungs- und stimmungsvolle Raffsche Werk, eine seiner bekanntesten Arbeiten, erscheint auch heute noch vereinzelt auf den Konzertprogrammen.

Nachtrag während des Druckes. Soeben finde ich in einem Verlagsverzeichnisse von Breitkopf & Härtel (Michaelis-Messe 1798), das einer Ausgabe der „Oeuvres complettes" für Klavier Mozarts beigeheftet ist, u. a. Werken Zumsteegs eine illustrierte Ausgabe der Lenore, „mit Kupfern nach der englischen Prachtausgabe dieser Ballade" genannt. Für Interessenten bemerke ich, dass im genannten Verlage eine neue Ausgabe (Deutscher Liederverlag Nr. 4735) erschienen ist.

[1]) Biogr. bei Riemann und Schilling.
[2]) Die Manuskript-Partitur ist im Besitze von Felix Hüttenbrenner in Graz.
[3]) Biogr. bei Riemann a. a. O.
[4]) Schriftl. Mitteilung der Pianistin Margarete Demelius in Wien.

Digitized by Google



Schluss

B. VARIIERENDE STROPHENLIEDER

Diese Form ist eine der häufigsten bei Webers Liedern: unter den 89 gibt es 18 Strophenlieder mit Veränderungen verschiedenen Grades, darunter nur 2 geringere: 88, 278. Schon mindestens seit um 1785 war diese Form, selbst freiester Art, in deutschen Liedern gepflegt worden; Webers wichtigster unmittelbarer Vorgänger darin ist Zelter. Ich ordne diese Lieder nach Gruppen gemäss dem Grade der Veränderung.

a) **Wenig veränderte.** Bei den nächsten 5 ist nur die letzte Strophe abweichend. *74 Der kleine Fritz an seine jungen Freunde von ?; 5. Juli 1809, op. 15, 3. Zierlich naives, beliebtes Liedchen. — **112 „Lass mich schlummern, Herzlein schweige" von Kotzebue, mit Guitarre (zuerst) oder Klavier; 8. Mai 1811, op. 25, 3. 2 kurze Strophen; äusserst zart, rhythmisch pikant bei einfachster Harmonik. — **97 Die Zeit von J. L. Stoll, mit Guitarre; 17. Nov. 1810, op. 13, 5. Leichte, doch bezeichnende Änderungen in der letzten (2.) Strophe. Kurz, doch tiefsinnig und ergreifend; gerade die Guitarre verstärkt hier den geisterhaften Eindruck (Jähns). — **270 Elfenlied (besser: An eine Elfe) von Kannegiesser; 5. Okt. 1819, op. 80, 3. In Stimme und schilderndem, rasch figuriertem Klavierpart ein Vorklang des Elfengetrippels im Oberon. — **68 „Was zieht zu deinem Zauberkreise" von K. Müchler; 2. April 1809, op. 15, 4; die letzte Str. (3.) hat, meist nur in Stimme, zahlreiche und feine, doch nicht starke Änderungen. Ziemlich einfach, doch eins von Webers innigsten Liedern, das er auch „von allen seinen am seelenvollsten sang" (Aussage seiner Frau). — Die folgenden 2 sind in verschiedenen Strophen geändert, doch nur leicht. **231 „Weine nur nicht", Volkslied; 4. Mai 1818, op. 54, 7. Reiht sich an die 2 heiteren in raschem Walzertempo aus den „Volksliedern", zu den geistreichsten dieser Art gehörend. — *189 Ballade: „Was stürmet die Heide herauf?" von G. Reinbeck, mit Harfe (zuerst) oder Klavier; 12. Nov. 1815, op. 47, 3; 6 Str. von nur $9^1/_2$ T. in 2/4, dazu Zwischenspiele von 4 T. Schade, dass Weber diesen Ossian-artigen Text mit nordisch düsterer, kriegerisch rhythmisirter Musik nicht eingehender variierend behandelte.

b) **Mässig veränderte.** In den 3 nächsten wird nur die letzte Strophe geändert. **213 Wunsch und Entsagung von Castelli;

Digitized by Google

21. Febr. 1817, op. 66, 4. Der scherzhafte Text ist mit prächtigem Humor vertont und der den ersten 4 Str. widersprechende Sinn der letzten durch starke Änderung der Mitte ausgedrückt. — *200 Der Leichtmütige von Gubitz; Nov. 1815—16, op. 46, 1. Aus der Temperamentenfolge. Str. 1 bis 4 zählen je 33 T.; 3 und 5 sind leicht geändert, diese hat dazu einen Anhang von 15 T. Lustig und geistreich, in Art einer komischen Opernarie. — 278 Der Sänger und der Maler von ?; 21. Juni 1820, op. 80,6. 3 Str. von je 22 T., die 4. auf 30 T. erweitert. Nicht ohne Wert, gemütlich. — *65 Serenade von Baggesen, mit Klavier (zuerst) oder Guitarre; 22. Febr. 1809, gedr. 1810. Die 10 Str. zwar meist beträchtlich verändert, doch eine Auswahl rätlich; stimmungsvoller melodischer Gesang.

c) Stark veränderte. Hiervon gibt es 6 (7): 4 ernste und 2 heitere; nur diese werden allerseits hochgeschätzt, während von den gleich ausgezeichneten ernsten nur die wenigen Weberkenner wissen. Die beiden frühesten ernsten sind schon aus Webers erstem wichtigen Liederjahr, 1808: **57 Er an Sie von Lehr, op. 15,6; nur die Anfänge der 5 Strophen (T. 4—6) entsprechen sich enger; eins von Webers innigsten Liebesliedern. — **63 Klage von K. Müchler; 24. Okt., op. 15,2; 3 Str., sehr stark geändert. Auch der Klavierpart, noch mehr als beim vorigen Stück, charakteristisch wechselnd und klangreich. Der Ausdruck des stürmisch leidenschaftlichen Weltschmerzes steht auf der Höhe von Beethovens und Schuberts bestem der Art. — Es folgen die beiden berühmten heiteren Stücke von 1813: **157 Unbefangenheit von ?; 15. Febr. bis 17. März, op. 30,3 und **159 Reigen von Voss; 7. März, op. 30,5. Das erste hat 3 lange Strophen; das zweite 7 kurze, die äusserst frei verändert sind. — Dann wieder zwei ernste, grossartige Meisterwerke, von 1814, in op. 41, dem ersten Heft aus Körners Leyer und Schwert. Musikfreunde wie -journalisten wissen längst nicht mehr, dass Weber ausser den „bekannten" 6 Männerchören aus Körners Sammlung noch 5 Sologesänge mit Klavier komponierte, alle ersten Ranges; die Auswahlen lassen sie aus. **174 Gebet während der Schlacht; 19. Nov., op. 41,1 und **177 Mein Vaterland; Ende 1814, op. 41,4. Beide sind in Stimme und Klavierpart Musterwerke der dritten Art unserer Form. Das erste ist ein frühes Beispiel von dem, was rückständige Kritiker damals „Klavieretüden mit Begleitung der Singstimme" schimpften; trotz Webers Widerspruch ist hier das Schlachtgedonner dargestellt (vgl. Jähns). — 88 Canzonetta: „Sicchè t'inganni"; 25. Febr. 1810, Neudruck fehlt. Variierte Solfeggie (Jähns).

C. DURCHKOMPONIERTE GESÄNGE REGELMÄSSIGER FORM

Hierunter verstehe ich Gesänge, deren Abteilungen teilweise oder alle wiederkehren; von den 89 Nummern sind 18 dieser Form. Die meisten,

Digitized by Google

die nächsten 9, haben die beliebte Form der alten kleinen Dacapo-Arie: ABA, öfter jedoch ABA_1 (mit Veränderung des ersten Teils). — *41 „Ich sah sie hingesunken" von Swoboda; 5. Mai 1804; wohl auch früh gedruckt, Neuausgabe fehlt. „Eine fein, fast zu fein angelegte Humoreske" (Jähns). — 108 „Ah, dove siete"; 14. März und *120 „Ch'io mai vi possa lasciar"; 20. Aug. Italienische Canzonetten mit Klavier oder Guitarre, von 1811, op. 29,1 und 3. Nicht ganz ohne Wert, doch stören die flachen Italismen und die langweilige Begleitung. — **161 „Es stürmt auf der Flur" von Rochlitz; 28. Mai 1813, op. 30,2. Form: I II I_1, d. h. die beiden Abschnitte sind rhythmisch ähnlich; ferner kehrt bei allen 3 Strophen der viertaktige Refrain wieder. Gemütlich im besten Sinne; der Frieden des Hauses wird den damaligen Kriegsstürmen gegenübergestellt. — **196 Mein Verlangen von Fried. Förster; 22. Sept. 1816, op. 47,5. Volkstümlich frisch und einfach. — **197 Die gefangenen Sänger von M. v. Schenkendorf; 23. Okt. 1816, op. 47,1. Zählt zu den anerkanntesten Webers. Dies Stück von 24 Takten steht auf der vollen Höhe von Schuberts derartigen kleinen Meisterwerken. Zu dem tief traurigen ersten und dritten Teil bildet der zweite einen prächtigen Gegensatz mit der belebten Schilderung des freien Vogellebens durch Stimme und Klavier (vgl. das besprochene Gegenstück: „Die freien Sänger"). — **201 Der Schwermütige von Gubitz; spätestens 3. Nov. 1816, op. 46,2. Aus der Folge der „4 Temperamente beim Verluste der Geliebten" (mehr gerühmt als bekannt) ist dies das bedeutendste Stück, gleichwertig dem besten der Art von Schubert. Die Stimme ragt ebenso hervor durch Melodie, Ausdruck und richtige Deklamation, wie der Klavierpart durch Charakteristik und Klangfülle (Form eigentlich: $ABCA_1B_1$). — *223 Romanze: „Leise weht es" von F. Kind; mit Guitarre; Jan. 1818, gedr. nach 1826. Nach einer spanischen Melodie (näheres bei Jähns). — *275 An Sie von Wargentin; 28. Febr. 1820, op. 80,5. Etwas skizzenhaft behandelt, doch ist der grimmige Humor des Textes geistreich wiedergegeben. — Verwandt der bisher eingehaltenen Form ABA_1 ist: *91 Die Schäferstunde von Hiemer; mit Guitarre; 15. April 1810, op. 13,1. Form: AA_1BA_2. Die Musik veranschaulicht zart das verliebt geheimnisvolle, mit etwas Rokoko-Tändelei. — Kleine andere Formen haben: **73 „Meine Lieder, meine Sänge" von Graf Wilh. v. Löwenstein-Wertheim; 5. Juli 1809, op. 15,1; geformt: I II I_1 II_1. Die zweite, stark geänderte Hälfte ist gesanglich gehalten gegen die mehr deklamatorische erste. — **267 Das Mädchen an das erste Schneeglöckchen von Fdr. v. Gerstenbergk; 15.—23. Aug. 1819, op. 71,3. Form: $ABCB_1$, letzter Abschnitt äusserst frei dem zweiten entsprechend. Allerseits hoch geschätzt, nach Jähns der vollendetste von Webers lyrischen Gesängen. Wie eine Vorahnung des modernen dekla-

Digitized by Google

matorischen Liedes bester Art, dem Text sich aufs genaueste anschmiegend. — Rondoformen verschiedener Art zeigen folgende drei Gesänge: *71 Romanze: „Süsse Ahnung dehnt den Busen" von G. Reinbeck; 15. Juni 1809, einzeln gedr. 1810. Form: ABACADA, 3 S. lang. Von Jähns und Benedikt zu wenig geschätzt; erinnert an Gesänge Schuberts mit antikisierendem Text und abwechselnd rezitativischer und gesanglicher Musik; Klavierpart recht ausgeführt. — *105 Des Künstlers Abschied (von Mannheim) von Alex. v. Dusch; mit Guitarre (zuerst) oder Klavier; 8. Dez. 1810, op. 71,6. 2 S., mit kurzen Abschnitten: $abca_1b_1db_2$. Für improvisierten Text und Musik (näheres bei Jähns) recht gut. — **124 Canzonetta: „Ninfe, se liete viver bramate" von?, mit Klavier oder Guitarre; 20. Nov. 1811, op. 29,2; Form: AA_1BA_1C. Sehr fein und heiter, Mozartisch bester Art, auch mit belebter Begleitung. — Ferner 2 längere Gesänge wenig glücklicher Form, mit zu viel Wiederholung eines Abschnitts: *52 Liebeszauber von Bürger, mit Guitarre; 1807, op. 13,3. Form: $IIIIII_1IIII$, deren Mangel an Symmetrie hier auch stört; sonst ist die Musik so keck und frisch wie das Gedicht. — *202 Der Liebewütige von Gubitz; Nov. 1815—16, op. 46,3, aus der Temperamentenfolge. Eine komische Ballade, geformt: $AAAABA_1$; tragisches Pathos wird hier geistreich parodiert, doch hätte das 4 S. lange Stück durch genügende Variierung der vielen A beträchtlich gewonnen; nur der spöttische Gesang der Geliebten ist ganz verschieden. — Schliesslich ein Gesang von 4 S., geformt: $ABCDEFA_1$: **156 „Sind es Schmerzen, sind es Freuden" aus Tiecks Magelone, op. 30,6. Geschrieben Aug. 1812, vor Webers Abschied von den Berliner Freunden; ob zuerst auf diesen Text oder auf einen zum Abschied passenden unbekannten, ist unsicher (vgl. Jähns). Einer seiner leidenschaftlichsten und romantischsten grossen Gesänge, von dramatischem Pathos; Klavierpart teilweise charakteristisch, immer modern klangreich. Im Juli 1813 sang Weber in Prag „dem Dichter sein Lied vor, Du weisst? das verfluchte und es gefiel ihm ausserordentlich" (Brief an Gänsbacher, Max v. Weber I 417; von Jähns übersehen).

D. DURCHKOMPONIERTE GESÄNGE FREIER FORM

Wir kommen mit ihnen zur letzten Hauptgattung; Weber schrieb 12 Gesänge dieser Form, in der keiner der Abschnitte wiederkehrt. Auch von diesen Stücken gehört ein guter Teil zu seinen besten. — Die nächsten beiden sind zweiteilig: A B. *28 Umsonst von ?; Okt. 1802, auch früh gedruckt, später in op. 71,4. Zum 1. kräftig pathetischen Teil bildet der 2. einen sanft elegischen Gegensatz; beide haben schon recht klangvollen Klavierpart. — *256 Triolett: „Keine Lust ohn' treues Lieben" von Karl Förster; 8. Juli 1819, op. 71,1. Besonders schwungvoll und packend;

Digitized by Google

kleinen Juwelen Schuberts ähnlich in Form, vollem Klaviersatz und überraschender Harmonik. — Die nächstgrössere Form ABC zeigen folgende 3: *42 Wiedersehen von Wallner; 4. Juni 1804, früh gedr., später als „op. 30,1". Die Form ist genauer: A I II B a b C a b. Hier zeigt Weber schon seine dramatische Behandlung von Vorgängen (Erscheinung der verstorbenen Geliebten), mit Ausmalung alles einzelnen. — *70 Rhapsodie von Fr. Haug; 30. Mai 1809, gedr. zuerst 1810, dann als op. 23,2. Die Musik folgt frei den Worten, im ganzen die kurzen Textstrophen einhaltend. — **130 Sonett: „Du liebes, holdes, himmelsüsses Wesen" von Streckfuss; 5. Mai 1812, op. 23,4. Anerkannt ist, dass Weber hier die Sonettform gut meisterte; den beiden je 4zeiligen ersten Textstrophen (in der Musik A B) stellte er die 6 Zeilen der 3. und 4. gesamt als C gegenüber. Die 14 Zeilen haben in der Musik die künstliche Form: Str. 1. a b c c. 2. d b_1 c_1 a_1. 3. e b_2 f. 4. e_1 g (Z 13—14) a_2 (die Worte von Z_1 als Anhang). Auch im feurigen und innigen Ausdruck gehört dies Sonett zu Webers besten Gesängen, auf Schumann vordeutend. — Vierteiliger Form: A B C D sind zwei: **175 Abschied vom Leben von Th. Körner: 20. Nov. 1814, op. 41,2. Wie vorige Nummer ein Sonett, doch musikalisch weniger gut geformt: Str. 1 ganz rezitativisch, die folgenden mehr gesanglich, obgleich zum deklamatorischen neigend. Str. 2—4 sind viel weniger als beim andern auseinander gehalten; in Ausdruck und voller Begleitung ist das ganze aber ersten Ranges. — *48 „Ich denke dein" [Andenken] von Matthisson; Nov. 1806, op 66,3. Gesang- und ausdrucksvoll; die in jeder der 4 kurzen Abschnitte wechselnde Art der Begleitung kennzeichnet bescheiden Gefühl oder Umgebung. — 5 Abschnitte enthält: **62 Meine Farben von Lehr; 1808, op. 23,1; einer von Webers feinsten und geistreichsten Gesängen. — Aus 7 ziemlich kurzen Abschnitten, wovon 2 rezitativisch, besteht: *60 Komisches Sendschreiben von Weber an Franz Danzi; 15. Juni 1808, gedr. 1863 in Max von Webers Biographie seines Vaters I 146—9; Begleitung teilweise nur durch Generalbass angedeutet. In Text und Musik ist alles gelungen scherzhaft. — Schliesslich ein Gesang von 16 S. in 8 Teilen: **205 Bei der Musik des Prinzen Louis Ferdinand von Preussen von Th. Körner; 26. Nov. 1816, op. 43. In Form wie Gehalt entspricht er derartigen „Ungetümen" Schuberts. Im Klavierpart hat Weber manches aus der Spielmusik des Prinzen verwertet (angegeben). — Anhangsweise nenne ich hier 2 mir nur aus Jähns' Angaben bekannte grosse Gesänge, deren Form wohl hierher gehört: 129 Romanze: Wiedersehen von Herzog Leopold August von Gotha; 31. März 1812, gedr. 1825, Neudruck fehlt; 88 Takte. Jähns: Text dunkel, Musik wenig bedeutend. — **308 Song of Nurmahal von Th. Moore; komp. 23. bis 25. Mai 1826 für die Sängerin Miss Stephens, 151 Takte. Bisher ungedruckt; näheres bei Jähns.

Digitized by Google

DIE MUSIK-FACHAUSSTELLUNG ZU BERLIN

5.—20. MAI 1906

von Curt Hamel-Berlin



Die Eröffnung der Musik-Fachausstellung fand am 5. Mai nachmittags 5 Uhr im Beethovensaal statt. Ein sonnenheller Frühlingstag sah Hunderte von geladenen Gästen an dem feierlichen Akt teilnehmen, der die Krone eines Werkes bilden sollte, an dem der Zentralverband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine seit 1½ Jahren rastlos gearbeitet hatte. Das Kultusministerium und die Stadt Berlin hatten Vertreter entsandt; auch der Ehrenpräsident der Ausstellung, Prinz Friedrich Wilhelm von Preussen, war erschienen. Die stimmungsvolle Feier wurde von dem Kosleckschen Bläserchor unter Leitung des Königl. Kammermusikus Plass mit dem Händelschen „Halleluja“ eingeleitet. Nachdem dann von der Berliner Liedertafel mit gewaltiger Wirkung Beethovens „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“ und Hegars „Weihe des Liedes“ vorgetragen worden war, ergriff der Vorsitzende des Zentralverbandes Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine, Kapellmeister Adolf Göttmann, das Wort zur Eröffnungsrede. Er schilderte zunächst die Ziele des Verbandes, dessen Hauptbestreben darin beruhe, dem deutschen Tonkünstlerstand die Stellung vor der Welt zu schaffen, die ihm gebühre und seine soziale Lage durch Gründung einer Pensionsanstalt für Tonkünstler zu verbessern. Herr Göttmann wies dann auf die grossen Schwierigkeiten hin, die das Zustandekommen der Ausstellung oft in Frage gestellt hatten; es sei schwer gewesen, das Zeitmass des Allegro vivace poco a poco Presto durchzuführen. Zur Förderung der Tonkunst und der Tonkünstler wurde die Musik-Fachausstellung ins Leben gerufen; sie soll dem Künstler und dem Laien einen Einblick ermöglichen in die grossen Errungenschaften der Neuzeit auf allen Gebieten der Musik, zugleich aber auch die historische Entwicklung der Musikwissenschaft vorführen. Der Dank des Redners für wertvolle Mitarbeit und Beihilfe an dem Werk galt in erster Linie dem hohen Protektor, dann aber auch allen anderen Mitschaffenden, wie dem Kultusministerium, der Königl. Hochschule für Musik, der Königl. Bibliothek und der Stadt Berlin. Nach dem Kaiserhoch dankte Prinz Friedrich Wilhelm von Preussen in sympathischen Worten für die Ehre und Freude, die ihm durch die Übernahme des Protektorates dieser Ausstellung zuteil geworden, die der Kunst gewidmet sei, die das Denken und Handeln der Menschen besonders veredele und somit dem Unternehmen eine hohe kulturelle Bedeutung verleihe. Mit aufrichtigen Worten der Anerkennung wandte er sich an Herrn Göttmann, dessen rastlose Schaffenskraft und Selbstlosigkeit in erster Linie das Zustandekommen der Ausstellung ermöglicht hatten. Der Kosleckschе Bläserchor intonierte hierauf den „Coburger Marsch“, und die eindrucksvolle Feier hatte ein Ende erreicht.

Die Räumlichkeiten der Philharmonie sind für Ausstellungszwecke nicht gut geeignet, da durch die vielen Vorräume, Vestibüle und Nebensäle der Gesamtüberblick

Digitized by Google

sehr erschwert wird. Hierzu kommt, dass die einzelnen Gruppen der Ausstellung im offiziellen Katalog zwar wohlgeordnet sind, in Wirklichkeit aber in allen Sälen erst zusammengesucht werden müssen. Den einheitlichsten Eindruck gibt der Oberlichtsaal, der dem Musikverlag eingeräumt ist. Auffälligerweise ist der Berliner Musikalienverlag nur spärlich vertreten; auch von den Leipziger Musikverlegern fehlen einige der bedeutendsten, wie Breitkopf & Härtel, C. F. Peters. Von den ausstellenden Berliner Verlegern sind in erster Linie Ed. Bote & G. Bock zu nennen, die durch geschmackvolle Gruppierung von Musikalien eigenen Verlags eine umfassende Übersicht über die reiche Verlagstätigkeit des Hauses geben. Die Verlagsgesellschaft „Harmonie" führt ausser Musikalien besonders Musikliteratur vor, aus der die bekannte Sammlung „Moderne Musiker", herausgegeben von Heinrich Reimann besonderes Interesse erweckt. Die wohlfeilen Bandausgaben des Musikverlages Richard Kaun (Edition Kaun) sowie die musikpädagogischen Werke der Firma Chr. Friedr. Vieweg, ferner die Ausstellungen der Firmen Richard Eilenberg und Ullstein & Co. (Musik für Alle) verdienen besondere Erwähnung. Von den Leipziger Häusern stellt der Musikverlag von D. Rahter Werke zeitgenössischer Tonsetzer aus; interessant ist die Übersicht über die vom Verlage veranstalteten 30 Novitätenkonzerte. Barthold Senff präsentiert u. a. Jahrgang 1—64 der „Signale für die musikalische Welt". Es ist nicht möglich, die Spezialitäten der vielen anderen Verleger, von denen noch mancher andere eingehender gewürdigt zu werden verdiente, im einzelnen aufzuführen. Ich nenne deshalb nur kurz noch die folgenden Firmen: C. F. Kahnt Nf., Dr. Heinrich Lewy, P. Pabst, J. Schuberth & Co, C. F. W. Siegel, N. Simrock, G. m. b. H., Steingräber Verlag, W. Vobach & Co. Sehr belebend in dem Chaos der Musikalien wirkt die Ausstellung von Schuster & Loeffler (Berlin), die in geschmackvoller, vornehmer Weise eine Übersicht über die fünf Jahrgänge der „Musik" gibt. Von den vielen wertvollen Kunstbeilagen der Zeitschrift ist eine kleine Auswahl getroffen; wir sehen u. s. das „Heiligenstädter Testament Beethovens", zahlreiche interessante Künstlerporträts, Handschriften-Faksimiles. — Sehr beachtenswert sind die Ausstellungen der Berliner Musikaliendruckerei und der Firma C. G. Röder (Leipzig), die dem Laien eine übersichtliche Darstellung von der Herstellung des mehrfarbigen Titeldrucks, sowie der Musikalien in Notenstich, Druck, Autographie geben.

Einen anschaulichen Überblick über die moderne musikalische Pädagogik gewinnt man durch die Ausstellung der Lehrmittel, die dem Fachmann wie dem Laien manche wertvolle Anregung bietet. In erster Linie sei der tönende Notenlern-Apparat der Bremer Orgelbau-Anstalt Gehlhar & Co. genannt, der für gesangliche Unterrichtszwecke von bedeutendem Werte sein dürfte. Der Apparat stellt sich als eine freistehende Schultafel dar, mit drei Notensystemen, von denen das untere eine Skala des normalen Stimmumfangs vom kleinen g bis zum zweigestrichenen a enthält, während das obere für Notierungen des Lehrers bestimmt ist. Im Mittelsystem befinden sich die beweglichen tönenden Noten, die uns durch ein zweioktaviges Manual ad oculos demonstriert werden. Die verschiedenartigsten Kombinationen können durch ein über dem Manual sinnreich angebrachtes Register erzeugt werden. — Ein Demonstrations-Harmonium für Helmholtzsche Schwingungsdifferenzen nebst Veranschaulichungsgegenständen, wie bewegliche Tonbilderreihen und Formenbilder für den musikalischen Unterricht stellt der Seminaroberlehrer Robert Höcker aus. — Der Gesangspädagoge Heinrich Hacke führt seine bekannte volkstümliche Sprech- und Singlehre durch das Prachtwerk „Lerne singen" vor. — Bemerkenswert ist Professor Kollers „Arezzo". Das Werk gibt in seinem ersten Teil ein Tasten-Schema, im zweiten die Tonarten

Digitized by Google

und Intervalle, dargestellt in synoptischen Tabellen. Am anregendsten und interessantesten ist aber die Ausstellung der Königl. Blindenanstalt zu Steglitz. Sie verdient mit ihren überraschenden Erfolgen ein uneingeschränktes Lob der Bewunderung. — Zur Veranschaulichung des Unterrichts in der musikalischen Akustik führt Hellers Konservatorium eine ansehnliche Sammlung von Apparaten, Modellen, Demonstrationstafeln vor. Auch das Königl. Physikalische Institut in Berlin ist mit einer vielseitigen Sammlung von Sirenen, Resonatoren, Stimmgabeln, singenden Flammen, ferner mit dem Helmholtzschen Instrument zur Erforschung der Klangfarben vertreten.

Am reichhaltigsten findet sich auf der Ausstellung naturgemäss der Instrumentenbau, in erster Linie die Flügel- und Pianofabrikation. Leider fehlen auch hier einige Weltfirmen, wie Bechstein, Blüthner, Steinway. Die grosse Anzahl der übrigen Aussteller nötigt mich, im allgemeinen nur diejenigen besonders hervorzuheben, die durch besondere Neuerungen in der Technik des Klavierbaues sich hervortun. Eine hervorragende Ausstellung von Pianos und herrlichen Flügeln bietet die rühmlichst bekannte Firma Rud. Ibach Sohn (Berlin), daneben auch G. Schwechten (Berlin) und Carl Mand (Coblenz-Berlin). Einen Flügel von grosser und ausgeglichener Tonfülle mit Jankóklaviatur, sowie mehrere elegante Mignon-Flügel stellt die Firma C. Goetze, G. m. b. H. (Berlin) aus. Beachtenswert ist der kleinste Flügel der Welt des renommierten Hauses Wilhelm Menzel (Berlin), der eine hervorragende Klangfülle aufweist. Ein eingehenderes Interesse beansprucht eine Neuerfindung von Ferdinand Schaaf & Co. (Frankfurt a. M.). Die Firma verwendet bei dem Bau ihrer Pianos eine neue Repetitionsmechanik, die auch bei halbem Tastenrückgang eine nie versagende Repetition sichert, wodurch dem Spieler die Möglichkeit gegeben ist, auch dem Klavier feinere Tonschattierungen abzugewinnen. Gebr. Perzina (Schwerin) zeigen in der Konstruktion eines Tonhaltungspedals eine Neuerscheinung. Der Gebrauch des Pedals dient zum Weiterklingen einzelner Töne resp. ganzer Akkorde während des Spielens. Prächtige Flügel stellt auch Heinrich Zimmermann (Leipzig) aus, die in der Form zwischen Kabinett- und Stutzflügel gehalten sind. Besonders hinweisen möchte ich noch auf die Firma Grotrian-Steinweg Nf. (Braunschweig), die neben neuen Instrumenten in modernster Aufmachung den Salonflügel ausstellt, den Clara Schumann während ihrer letzten 17 Lebensjahre benutzt hat, ferner ein Spinett aus dem Jahre 1756. — In mannigfaltiger Weise ist auch das Harmonium vertreten. Bestrenommierte Firmen wie Th. Mannborg (Leipzig), M. Hörügel (Leipzig) und Schiedmayer (Stuttgart) wetteifern bezüglich Bau und Ausstattung miteinander. Von ausserordentlicher Fülle und Schönheit des Klanges ist das Titz-Kunstharmonium des Hauses Carl Simon (Berlin), das den Vorzug besitzt, den Ton wie auf einem Streichinstrument zu beseelen. — Über die hervorragenden Fortschritte der Neuzeit auf dem Gebiete des Instrumentenbaues belehrt am besten die Instrumentensammlung der Königl. Hochschule für Musik in Berlin, die in kleiner, aber trefflicher Auswahl mit Monochord, Polychord, Klavichord, Klavicymbel, Hammer- und Tafelklavier u. a. m. vertreten ist.

Unerwähnt bleiben darf nicht die Streichinstrumenten-Fabrikation, die durch bekannte Geigenbauer, besonders Markneukirchens i. S., vertreten ist. Hier tritt das „Moderne" fast ganz zurück, und an besonders wertvollen Instrumenten findet sich häufig die Notiz: Modell nach Antonius Stradivarius, nach Nikolaus Amati oder Jos. Guarnerius. Auch drei echte Geigen der oben genannten Meister, aus Privatbesitz stammend, sind ausgestellt. — Ein neues Streichinstrument, die „Melte-Geige", bringt das Musikinstitut M. Kasten (Berlin). Das Instrument soll jeden dazu be-

Digitized by Google

fähigen, die Violin-, Bratschen- und Violoncello-Literatur in voller Originalwirkung eigenhändig auszuführen. Die Melte wird in drei Grössen als Diskant-, Alt- und Bass-Melte hergestellt; erstere entspricht der Violine, die Alt-Melte der Bratsche, die Bass-Melte dem Violoncello. — In reichhaltigster Auswahl sind auch die Holzblas-, Blechblas-, Schlag- und Zupfinstrumente vertreten. Die Generalintendantur der Königlichen Schauspiele in Berlin bringt als Ausstellungsobjekte der Königl. Kapelle eine B-Diskant-, Es-Alt-, C-Alt-, C-Tenor-, B-Tenor-, F-Bass-Posaune mit und ohne Sekundventil, sowie die doppelzüngige Kontrabassposaune und die Hundinghörner in C und Fis.

Ein allzu grosser Raum ist leider den mechanischen Spielapparaten eingeräumt worden. Es grauste einem oft vor dem Lärm und Geschrei der vielen Phonographen, Gramophone und Lyrophone. Die Lyrophonwerke führen sogar Hedwig Francillo-Kauffmann von der komischen Oper vor, die die von ihr kreierte Rolle als Puppe in Hoffmanns Erzählungen spielt und singt. Dazu die vielen pneumatischen Spielapparate, wie Phonola, Pianoson, Pianola, pneuma Orchestral-Pianos mit Mandolinenbegleitung, die Dutzende von unentwegt geprobten Flügel und Pianos — es ist sinnenbetäubend. Was würde wohl Richard Wagner sagen, wenn er Stücke aus Lohengrin, Tannhäuser in oft bis zur Unkenntlichkeit entstellender Vortragsweise vermittelst eines dieser künstlichen Spielapparate zur „Reklame" unentwegt heruntergespielt hören würde? Wie herrlich weit haben wir Denkwesen des 20. Jahrhunderts es doch in der Technik gebracht, dass wir die edelste Kunst in dieser Weise entwürdigen! Möchten wir wieder ein wenig mehr zu Sinnenmenschen werden! — Sogar in das Gebiet des Orgelspiels ist die Mechanik gedrungen und hat den Organisten verdrängt: die Firmen Kuhl & Klatt (Berlin) und E. F. Walcker & Co (Ludwigsburg) stellen zwei selbstspielende Kirchenorgeln aus. Auf dem von der erstgenannten Firma erbauten Instrument habe ich die „Tannhäuser-Ouvertüre" und die Bachsche c-moll Fuge gehört und war von der vorzüglichen selbsttätigen Registrierung überrascht. Wie ich hörte, hat die Firma bereits mehrere solcher Orgeln an kleine Kirchengemeinden auf dem Lande geliefert.

Ich komme nun zu drei, das weiteste Interesse beanspruchenden Neuerfindungen, die die Ausstellung aufzuweisen hat. Frau Antoinette Arntzen hat eine Gaumendeckplatte konstruiert, die, eng am Gaumen anliegend, einen Resonanzboden für die Stimme darstellt und Rede wie Gesang verstärkt. Die Erfindung ist auch insofern von Wichtigkeit, als öffentliche Redner und vor der Front kommandierende Militärs dadurch bedeutende Erleichterung und Unterstützung finden werden. — An zweiter Stelle ist der automatische Notenschreibapparat von Laurenz Kromar — Kromarograph — zur Festhaltung von Improvisationen auf dem Klavier zu nennen. Auf der Idee des Morsetelegraphen basierend, werden durch je eine Reihe elektromagnetischer Stifte für die Unter- und Obertasten auf je einem darüber hingleitenden Papierstreifen Striche eingezeichnet, die dem Notenwerte entsprechen. Dabei werden die weissen Tasten durch Doppelstriche, die schwarzen durch einfache markiert. Für Unterrichtsanstalten kann der Apparat von Bedeutung sein; ein Zeitgewinn wird durch die Übertragung der Zeichen in die gebräuchliche Notenschrift kaum erzielt werden. — Und nun zur Hauptsensation: dem Reproduktionsklavier „Mignon" der Firma M. Welte & Söhne in Freiburg i. B. Wir sehen vor uns in einfacher Aufmachung ein geschlossenes, klavierförmiges Instrument, das nach Einfügung einer bestimmten Rolle durch Elektrizität in Betrieb gesetzt wird. Das Instrument reproduziert nun nach Art photographischer Wiedergabe getreulich das Spiel unserer grössten Pianisten. Ich hörte z. B. Eugen d'Albert den „Liebestraum" von Liszt, Teresa Carreño die zweite

Digitized by Google

Rhapsodie von Liszt, Ferruccio Busoni die As-dur Polonaise von Chopin, Alfred Grünfeld Wiener Walzer mit allen feinen dynamischen Schattierungen in einer so vollendeten Wiedergabe spielen, dass ich das Gefühl des Mechanischen vollständig verlor und den betreffenden Künstler selber spielen zu hören glaubte. Die Aufnahme des Spiels ist Geheimnis des genialen Erfinders; es lassen sich daher darüber nur schwache Vermutungen aufstellen. Man hat es hier ohne Zweifel mit einer hervorragenden, wirklich künstlerischen Erfindung zu tun, die alle anderen mechanischen Reproduktionsapparate durch das Individuelle der Wiedergabe weit überragt. Es eröffnen sich dabei interessante Ausblicke für die Zukunft; ohne Zweifel hat „Mignon" auch einen bedeutenden pädagogischen Wert, und jedes grössere Konservatorium wird bald zu einer Anschaffung genötigt sein. Nur in der Regulierung des Tempos zu Anfang einer jeden Reproduktion scheinen mir noch Mängel zu beseitigen. Wünschenswert wäre auch statt des Klaviers, das einen ziemlich harten Ton aufweist, ein schöner Konzertflügel. Bewundernswert ist der verhältnismässig billige Preis von 3000 Mark.

Verlassen wir nun den sogenannten „braunen Saal" in dem „Mignon" aufgestellt ist und begeben uns in den anstossenden „blauen Saal", in dem sich das Wertvollste der ganzen Ausstellung befindet: die Handschriften der Berliner Königl. Bibliothek und die aus Privatsammlungen ausgestellten Tonschriften, Partituren etc. Aus dem Geräusch und Lärm flüchtet man gern in diesen stillen Raum, um sich mit ehrfurchtsvollem Staunen in die Betrachtung der grössten Meisterwerke der Tonkunst zu versenken. Aus der Reichhaltigkeit dieser Schätze will ich nur einige bekanntere aufführen. Ausser einigen Proben früherer Notenschrift finden wir, der Berliner Königl. Bibliothek gehörend, ausgewählte Autographen von zwanzig bekannten Meistern, u. a. Händel, Joh. Seb. Bach (Hohe Messe, Matthäus-Passion, Das wohltemperierte Klavier), Jos. Haydn, W. A. Mozart (Figaro, Cosi fan tutte, Zauberflöte, Jupitersymphonie), Beethoven (Missa solemnis, Fidelio, achte und neunte Symphonie, Es-dur Konzert), C. M. v. Weber (Freischütz, Entwurf zur „Aufforderung zum Tanz"), Franz Schubert (Es-dur Messe und 38 Lieder mit Klavier), Hector Berlioz, Felix Mendelssohn (Paulus, Elias, Sommernachtstraum), Rob. Schumann (Faust, Manfred, Es-dur Symphonie), Franz Liszt (Klavierstück B-dur), Richard Wagner (Entreacte tragique), Johannes Brahms (Triumphlied). Wir sehen ferner dreissig Berliner Komponisten in Originalhandschriften, u. a. Friedrich der Grosse, Prinz Louis Ferdinand, Joh. Joachim Quantz, Joh. Phil. Kirnberger, E. T. A. Hoffmann, Albert Lortzing, Wilhelm Taubert u. a. m. Die Frühzeit des Musikdrucks von den ersten Anfängen bis zum Jahre 1600 ist dargestellt durch mehrere Holztafeldrucke, Typendoppeldrucke, einfache Typendrucke aus Frankreich, Deutschland, Italien, den Niederlanden, Spanien, und Kupferstiche, ebenso finden sich vor Proben des Musikdrucks nach 1600. — Die Königl. Bibliothek Breslau stellt u. a. die bedeutendste Meistersinger-Handschrift Deutschlands mit über 300 „genotierten Melodieen" aus: das „Singebuch" von Adam Puschman aus dem Jahre 1588. — Die Königl. Bibliothek Jena ist mit der Meistersinger-Handschrift Valentin Voigts vertreten. — Von den reichhaltigen Privatsammlungen ist die von Professor Oskar Fleischer zu nennen, die eine Auswahl von Tonschriften der verschiedensten Völker enthält. Wir sehen ferner Geh. Komm.-Rat Ernst v. Mendelssohn-Bartholdy gehörend: Mozart: „Die Entführung aus dem Serail" (Partitur); Beethoven: Symphonie c-moll und Fidelio-Ouvertüre (Partituren). In der Sammlung von Professor Max Friedlaender befinden sich u. a.: Joh. Seb. Bach: c-moll-Phantasie für Klavier; L. v. Beethoven: Drei Blätter aus Beethovens Küchenbuch mit Eintragungen von der Hand des Meisters; Franz Schubert: Wanderer-Phantasie, op. 15. Unter den Musikerhandschriften in der Sammlung von Professor Siegfried Ochs

Digitized by Google

sehen wir u. a.: F. Chopin: Sonate in c-moll, op. 5; Joseph Haydn: Symphonie in C; Albert Lortzing: Albumblatt: „O selig, ein Kind noch zu sein!“; F. Mendelssohn-Bartholdy: „Wer hat dich, du schöner Wald“; Franz Schubert: Die Winterreise; Richard Wagner: ein Blättchen, enthaltend die Unterschriften von Wagner, Liszt, Fürstin Wittgenstein, Joseph Joachim und Hans von Bülow. Professor Joseph Joachim stellt u. a. aus: Haydn: Sechste Sonate D-dur für Klavier; Beethoven; Romanze F-dur, op. 50; Schumann: Symphonie No. 4 d-moll (Partitur); Brahms: Erstes Klavierkonzert d-moll (Partitur); Bach: Kantate für Chor und Orchester: „Wo soll ich fliehen hin“ (Partitur). Es seien ferner noch kurz erwähnt die Handschriftensammlung von Georg Richard Kruse, Otto Lessmann, Felix Siegel. Wilh. Tappert stellt u. a. Lauten-Tabulaturen aus seiner Bibliothek aus, das Antiquariat von Leo Liepmannssohn ältere wertvolle Werke zur Musikgeschichte, Autographen und Musikerporträts.

Wie bei jedem neuen Unternehmen hat es auch bei der ersten Musik-Fachausstellung zu Berlin nicht an unzufriedenen Stimmen und pessimistischen Gemütern gefehlt. Trotz mancher Mängel, besonders in der Organisation des Ganzen, hat die Ausstellung vom rein künstlerischen wie vom industriellen Standpunkt aus voll ihren Zweck erfüllt, und dem Zentralverband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine bleibt das Verdienst, die Tonkunst und den Tonkünstlerstand dadurch ideell und materiell bedeutend gefördert zu haben. Vivant sequentes!



Digitized by Google



BÜCHER

138. **Wilhelm Kleefeld: Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt und die deutsche Oper. Musikhistorische Studie. Verlag: Ernst Hofmann & Co., Berlin. — Blätter hessischer Tonkunst. Beiträge zur Musikgeschichte Hessens. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.**

Obwohl bei verschiedenen Verlegern erschienen, gehören diese beiden Schriften ein und desselben Autors doch zusammen, weshalb ihnen auch eine gemeinsame Besprechung hier zuteil werde. Die erstgenannte ist ein bedeutsamer Beitrag zur zukünftigen grossen Geschichte der Oper, die uns einmal ein hoffentlich grosser und berufener Musikhistoriker wird schreiben müssen, und zu welcher in den letzten Jahren eifrig die verschiedenartigsten Vorarbeiten von vielen Autoren geliefert werden. Kleefeld stellt dar, welch eifriger Musik- und Opernfreund der 1686 in frühem Alter zur Regierung gekommene hessische Landgraf Ernst Ludwig war. Er hatte das erste deutsche Opernunternehmen in Hamburg, dessen glänzendster Vertreter Reinhard Keiser war, mehrfach besucht und ein so grosses Interesse dafür an den Tag gelegt, dass man ihm dort in einem eigens dazu gedichteten und komponierten Festspiele huldigte, dessen Text bei Kleefeld abgedruckt ist. Der Landgraf hatte als junger Prinz auf Reisen auch die italienische und die französische Oper kennen gelernt; jene liess ihn kalt, diese erwärmte ihn um so mehr (Lulli), so dass er auch französische Musiker an seinen Hof berief. Nach seiner Thronbesteigung gründete er nämlich sofort eine deutsche Oper in Darmstadt, wozu er die bedeutendsten Kräfte aus Hamburg bezog, z. B. den Kapellmeister Christoph Graupner, den Rivalen Keisers. Die Darmstädter Hofkapelle, die er beträchtlich verstärkte, galt bald als unübertrefflich und vorbildlich. Leider konnte sich die deutsche Oper in Darmstadt nur 10 Jahre halten, da sie zu viele Kosten verschlang: das hier gegebene Beispiel aber fand Beachtung und Nachahmung, so dass es nicht nur kein vergebliches, sondern ein die Pflege der deutschen Oper ausserordentlich befruchtendes war. Das Buch ist mit sieben prächtig ausgeführten Abbildungen geschmückt, die Bühnendekorationen der damaligen, bekanntlich sehr luxuriösen, Oper äusserst sinnfällig darstellen. — In der zweiten Broschüre Kleefelds erfahren wir, dass Ernst Ludwig sich nicht auf möglichst sorgfältige Musikpflege beschränkte, sondern sich auch selbst im Komponieren versuchte. Obwohl er hierin immerhin Dilettant blieb, hinterliess er doch 12 „Suites et Sinfonies", von denen Kleefeld die neunte ganz, aus andern Bruchstücke zum Abdruck bringt. Es waren vierstimmige Kompositionen, die vom Streichquartett, das in den Tuttistellen durch die Bläser sich verstärkte, ausgeführt wurden. Die neunte z. B. besteht aus folgenden Sätzen: Allegro (2 teilig), Air, Sarabande, Sarabande, Marche, Air, Menuett, Air, Gavotte, Menuett, Bourée, Chaconne, wobei sämtliche Sätze in F-dur stehen und nur in Tempo und Taktart abwechseln. Diese Broschüre, dem gegenwärtigen Grossherzog von Hessen gewidmet, bildet den ersten Teil einer beabsichtigten Sammlung „Blätter hessischer Tonkunst".

139. **Ernst Praetorius: Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Zweites**

Digitized by Google

Beiheft der zweiten Folge der Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Gafur wirkte um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert und hat seine Theorie hauptsächlich in dem wichtigen Buche „Musica practica" niedergelegt, in dem er „alles, was mit Notation und Komposition zusammenhing, in erschöpfender und klarer Weise an der Hand reichlicher Beispiele behandelte, wie kein anderes zeitgenössisches Werk", das „heute noch den höchsten Stand mensuraltheoretischer Entwicklung anzeigt, wozu in Italien Tinctoris, in Spanien Bartolomeo de Ramis, in Deutschland Adam von Fulda und in England vielleicht John Holby, der wenigstens die letzte Zeit seines Lebens wieder in London verbrachte, die Vorläufer gewesen sind". So haben wir mit des Autors eigenen Worten die hohe Bedeutung des in vorliegender Schrift behandelten Mannes und seines Werkes hervorgehoben. Praetorius gibt in der Einführung dazu ein besonders wertvolles Quellenverzeichnis von Abhandlungen über Mensuralmusik von 1490 bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Dann stellt er die Theorie des Gafurius in klarer Weise dar und behandelt in den einzelnen Kapiteln die Lehre von den Noten und Pausen, von den Ligaturen, vom Punkt, von der Alteration, der Synkopation und der Imperfektion, vom Werte der Noten, vom Takt, von der Diminuation und der Augmentation und von den Proportionen. Der Laie hat keine Ahnung von der Schwierigkeit und Verzwicktheit der noch dazu in fortwährender Entwicklung begriffenen und sich daher immer wieder ändernden Mensuraltheorie, ohne deren Kenntnis uns ein grosser Teil der mittelalterlichen Musik verloren wäre, deren genaue Erforschung somit ein sehr hohes wissenschaftliches Verdienst ist, das zum guten Teil gerade der ungemein rührigen und forschensfreudigen neueren und neusten musikwissenschaftlichen Forschung anheimfällt. Eine Entwicklung der Mensuraltheorie über Gafur hinaus fand nur noch in Einzelheiten statt. Gleichzeitig mit der Blüte der künstlichen Kontrapunktik, nach dem Tode Heinrich Isaacs und Josquin Deprès' um die Mitte des 16. Jahrhunderts, verschwand auch schnell die kunstvolle Mensuralnotation der Niederländer und wurde bald missverstanden und falsch erklärt. „Durch das Verschwinden dieser komplizierten Notenverhältnisse wurde es möglich, das Hauptaugenmerk auf den harmonischen Ausbau der Musiktheorie zu richten, zu dem Zarlius durch die Aufstellung des harmonischen Dualismus den unvergänglichen Grund gelegt hat." Praetorius weist zum Schlusse noch darauf hin, dass seine Resultate teilweise von den bisherigen Forschungen abweichen, doch glaubt er im Rechte zu sein. Kurt Mey

140. **Brockhaus' kleines Konversations-Lexikon.** Fünfte, vollständig neubearbeitete Auflage. Erster Band. A—K. Verlag: F. A. Brockhaus, Leipzig 1906.

Der „Kleine Brockhaus" trägt ein ganz modernes, buntes Gewand und ist noch volkstümlicher geworden, als er bisher schon war, ein echter Wissensanwalt für tägliche Nöte. Es ist zu bewundern, wie es die Firma Brockhaus fertig gebracht hat, in einem Bande von 1000 Seiten so viel Wissensstoff und Anschauungsmaterial unterzubringen. Und dabei zeigt der „Kleine Brockhaus" keine Abhängigkeit von seinem grossen Bruder, der 17 Bände umfasst. Er ist in Wort und Bild eine selbständige Schöpfung. Die Artikel der grossen Konversations-Lexika erfüllen einen anderen Zweck: sie wollen studiert werden; die in den 2 Bänden des „Kleinen Brockhaus" sind zu sofortiger Orientierung bestimmt, sie sind so kurz als möglich. So konnten in dem vorliegenden 1. Bande gegen 40000 Stichwörter untergebracht werden neben Tausenden von Abbildungen, Karten und Extrabeilagen. Wo wir den „Kleinen Brockhaus" aufschlagen, finden wir ihn ebenso originell wie belehrend. Drei Leitbuchstaben oben auf Textseiten, Abbildungen und Karten scheinen uns eine neue sehr praktische Erfindung. Trefflich sind die kleinen Textabbildungen, die auf den ersten Blick einen Begriff erläutern, den man ohne Zeichnung

Digitized by Google

nicht erklären kann. Eine Fülle von bunten Karten und Kärtchen reizt zu längerem Betrachten. Deutschland allein ist illustriert mit nicht weniger als 27 Karten und 25 Nebenkarten und durch eine grosse Anzahl Bilder der interessantesten und wichtigsten Gebirge, Landschaften und Städte, auch eine neue Erfindung. Lehrreich, völlig neu und teilweise entzückend sind die zahlreichen Bildertafeln in Schwarz und Bunt, die jedem etwas bringen werden. Kirchengeräte und Entwicklungsgeschichte von Tier und Mensch, die fernsten Sterne am Himmel und die kleinsten Bazillen auf der Erde, die modernsten Maschinen und Heilverfahren und die ehrwürdigsten Bauten des Altertums, die Kriegswaffen aller Zeiten und Blut und Eingeweide des Menschen, die neuentdeckte afrikanische Halbgiraffe Okapi, kurzum: alles ist im Bilde vereinigt, was den Benutzer des Werkes nur immer interessieren kann. Schliesslich wollen wir auch die vielen Textbeilagen besonders hervorheben, die ausführliche statistische Ergänzungen wichtiger Artikel geben, die zum vollen Verständnis des betreffenden Artikels nötig sind, z. B. die höchsten Berge, Hauptdaten der Weltgeschichte in neuartiger Anordnung, Kriminalstatistik u. a. Dem Werke ist die weiteste Verbreitung zu wünschen. Richard Wanderer

MUSIKALIEN

141. **Denkmäler Deutscher Tonkunst.** Zweite Folge. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. 3. Jahrg. Bd. II. Ludwig Senfls Werke. Erster Teil. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1903.

Die überaus wichtige Publikation ist von Dr. Th. Kroyer in München eingeleitet und herausgegeben und von Prof. Dr. A. Thürlings in Bern mit einer Abhandlung über Senfls Geburtsort und Herkunft begleitet worden. Beiden Verfassern muss für ihre gediegenen Arbeiten rückhaltlose Anerkennung gezollt werden; ist auch nicht jeder Punkt, der in Betracht kommt, aufgeklärt worden, so haben wir doch jetzt alles Material, was sich durch systematisches und unverdrossenes Nachspüren zusammentragen liess, in mustergültiger Anordnung beisammen. Hoffentlich heilt die Zukunft noch das eine und andere, das sich nicht völlig klarlegen liess, auf. Über Senfl als Liederkomponisten waren wir schon seit einiger Zeit unterrichtet, sein Lebensgang aber und die umfassende Tätigkeit des Meisters als kirchlicher Tonsetzer harrte noch eingehender Darstellung. Das Unternehmen, dessen erster Band hier vorliegt, kann nicht freudig genug begrüsst werden: Senfl war von den deutschen Kontrapunktikern des 16. Jahrhunderts wohl der bedeutendste, und von seinen zahlreichen künstlerischen Arbeiten kann die eine und die andere auch für unsere Zeit noch Bedeutung gewinnen. Thürlings hat festgestellt, dass Senfls Familie aus Freiburg i. B. stammt; Ludwigs Vater, Bernhard Senfly, wurde am 30. Juli 1488 Züricher Bürger. Ob Ludwig hier, oder auf der Reise in Basel geboren wurde, bleibt eine offene Frage. Die Geburt ist zwischen 1489 und 93 erfolgt. Er wurde von H. Isaac unterrichtet; dieser starb spätestens 1517, in welcher Zeit Senfl, der die Stelle vorher provisorisch verwaltet hatte, als Hofkomponist Kaiser Maximilians I. angestellt wurde. Karl V. entliess den Tonkünstler 1520, der sich nun wahrscheinlich sogleich von Wien nach München begab. Ca. 1523 finden wir ihn jedenfalls in München in angesehener Wirksamkeit und in einem Kreise geistig bedeutender Männer. Herzog Wilhelm IV. stellte Senfl an seinem Hofe an. Überaus interessant sind die Untersuchungen, die Kroyer über Senfls Beziehungen zu Luther, der den Meister überaus hoch schätzte, anstellt. Aus ihnen erwuchs Senfls Verbindung mit Herzog Albrecht, Markgraf von Brandenburg, die dem Meister erfreuliche materielle Vorteile brachte. Auch über Senfls briefliche Mitteilungen und seine Poesieen, deren einige sich auf seine häuslichen Verhältnisse zu beziehen scheinen, werden wir in sehr erwünschter Weise

Digitized by Google



Wie gott will!

Carl Maria von Weber

Digitized by Google

Digitized by Google

unterrichtet. Nachdrücklich betont Kroyer den biographischen Wert von Senfls Dichtungen, die wir, wenn auch wohl nicht durchaus, als Dokumente psychischer Stimmungen anzusprechen haben. Bisher wurde angenommen, dass Senfl in München gestorben ist; das lässt sich nach den Zusammenstellungen Kroyers nicht mehr unbedingt aufrechthalten; sicher ist nur, dass Senfl seit 1550 nicht mehr dem Status der Hofkapelle beigezählt wurde und dass er zwischen 1540 und 56 starb. Eine Hinweisung, wo er begraben liegt, findet sich nicht vor. Abteilung A des Musik-Teiles des Bandes enthält Magnificat in den 8 Kirchentönen zu 2—5 Stimmen, Abteilung B Motetten und ähnliche Tonsätze auf lateinische Texte. Eine Fülle glänzenden kontrapunktischen Könnens offenbart sich hier, und über manchem der Werke leuchtet schon die Schönheit, die Palestrina's Kunst ins Leben rief. Wer sich über den ästhetischen Wert von Senfls Kompositionen unterrichten will, sei auf die eingehenden Darlegungen Kroyers im 6. Kapitel seiner umfangreichen Studie verwiesen. Prof. Dr. Wilibald Nagel

142. Otto Lies: „Lenore" von Bürger für Soli, gemischten Chor und Orchester. op. 24. Klavierauszug mit Text und Chorstimmen. Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

In Ergänzung meiner kleinen Studie über die Kompositionen von Bürgers Lenore sei vorliegendes Werk, wohl die jüngste Lenorenmusik (1902 komponiert) in Kürze besprochen. Dem mir bisher unbekannten Komponisten, der sich in einem Vorwort des längeren über seine nicht gerade besonders neue Auffassung des Gedichtes verbreitet, war es offenbar darum zu tun, in zeitgemässem Gewande eine den Stempel edler Volkstümlichkeit tragende Musik zu schreiben: daher die Verwendung eines Volksliedes („Steh' ich in finstrer Mitternacht"), aus dem sich die meisten Leitmotive entwickeln. Verrät nun einerseits die Bearbeitung dieses Liedes beachtenswerte Fähigkeiten technischer Art, glückliches Streben nach Charakterisierung, oft frappierende Drastik des Ausdruckes, so ist andererseits eine gewisse, besonders im ersten Teil sich ungünstig bemerkbar machende Monotonie (Wiederholung gleicher modulatorischer und imitatorischer Wendungen) nicht zu leugnen. Von um so grösserer Wirkung sind daher die übrigen Teile des Werkes, das in der wirkungsvollen Darstellung des Spukhaften, Gespenstigen originell zu nennen ist. Ist in letzterer Hinsicht die sentimental-charakteristische Melodik Saint-Saëns' „Danse macabre" eine gewiss gefährliche Klippe, so muss man offen gestehen, dass Lies durch Verwendung harmonischer Pikanterieen (überraschend harmonisierte Terzengänge) diese geschickt umgangen hat. Der Schwerpunkt der Wirkung liegt in den Chorpartieen, sie dürften durchwegs gut klingen; den Solopartieen fehlt dagegen Abwechslung und überzeugende Ausdruckskraft. Beiden kommt sinngemässe Deklamation zustatten. Die Satzweise ist vorwiegend imitatorisch. Die eigene Erfindung ist nicht hervorragend, desgleichen stört das übermässige Ausnutzen rhythmischer Elemente — eine Konsequenz der Leitmotivbehandlung. Das Orchester dürfte gut klingen, soweit man dies nach dem Klavierauszug beurteilen kann. Befremdet hat mich die Orthographie, die die kontrapunktische der modern-harmonischen Schreibweise, nicht zum Vorteile der Lesbarkeit, vorzieht. Immerhin ragt das Werk in einzelnen Teilen um ein Beträchtliches aus unserer heutigen modernen Durchschnittsproduktion hervor.

Dr. Roderich von Mojsisovics

143. Halfdan Cleve: Konzert No. 2 in b-moll für Pianoforte und Orchester. op. 6. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Einige plastische, wenngleich wenig eigenartige Motive und ein üppig wucherndes Figuren- und Passagenwerk geben die Kennzeichnung dieses Klavierkonzertes. Über bescheidene melodische Ansätze kommt es fast nie hinaus, und fühlbar bleibt ein Mangel an motivischer Durcharbeitung; doch werden nach der technischen Seite hin dem Solisten dankbare Aufgaben gestellt. Dr. Hermann Stephani

Digitized by Google

REVUE DER REVUEEN

FRANKFURTER ZEITUNG 1906, 31. Jan. — „Aus Briefen von Hermann Goetz an Otto Dessoff," mitgeteilt von Albert Dessoff.

RHEIN.-WESTF. ZEITUNG (Essen) 1906, 3. Febr. — „Die Entwicklung der Ballade als musikalische Kunstgattung" betitelt sich ein mit M. C. unterzeichneter Aufsatz.

BACH-JAHRBUCH (Leipzig) 1905. — Es ist das zweite Mal, dass das Bachjahrbuch in die Welt hinausgeht. Trug die erste Veröffentlichung nur den Charakter einer Gelegenheitsgabe, so tritt das vorliegende Jahrbuch als eine Veröffentlichung mit eigenen Zielen vor das Publikum, der ein Fortbestehen gesichert ist. A. Schering schreibt im Geleitwort, dass das Bachjahrbuch „im Sinne eines bindenden Organs Gleichgesinnter" als vornehmsten Zweck verfolge, „Bach zum Gemeingut der Gebildeten zu machen". Seine erste Aufgabe ist eine „organisatorische"; ein zweites Arbeitsfeld eröffnet sich „in der Vertiefung der Bachkunde". Der oben genannte Autor erörtert im Geleitwort in Kürze die Frage: „wie und in welcher Gestalt ist Bachs Musik der Gegenwart vorzuführen, damit ihr ethischer Gehalt unverkürzt zur Wirkung komme?" Er bemerkt, dass „mit Feder und Papier in solchen Dingen sich schwerlich Positives bewirken liesse"; das könne nur „durch lebendige Vorführung der Musik selbst" geschehen. Entscheidend und klärend sollten da die Bachfeste eintreten. — An selbständigen Aufsätzen bringt das Jahrbuch: Rudolf Bunge: „Johann Sebastian Bachs Kapelle zu Köthen und deren nachgelassene Instrumente." — Bernhard Friedrich Richter: „Die Wahl Joh. Seb. Bachs zum Kantor der Thomasschule im Jahre 1723". — Fritz Volbach: „Ein' feste Burg ist unser Gott. Kantate von Joh. Seb. Bach." — Max Schneider: „Verzeichnis der bisher erschienenen Literatur über Joh. Seb. Bach." — Ferner: Kritiken über die Bachliteratur des Jahres 1905.

WEEKBLAD VOOR MUZIEK (Amsterdam) 1906, No. 11—14. — J. H. Garms jr. bringt die Fortsetzung seines Aufsatzes: „Een theoretische Inventaris." — Ferner ein Artikel über Elgars „Apostel" im Anschluss an die Berliner Aufführung.

THE MUSICAL TIMES (London) 1906, April. — Ein Stirnartikel beschäftigt sich mit der Entstehungsgeschichte von Händels „Judas Maccabaeus" und bringt eine eingehende Analyse desselben. Die Uraufführung fand am 1. April 1747 im Covent-Garden-Theatre statt; Händel hat sein Werk selber noch 38mal dirigiert. — Dotted Crotched berichtet über „Private musical collections: Mr. Edward Speyer." Speyer war ein Zeitgenosse Mendelssohns und besass eine ausserordentlich reichhaltige und wertvolle Sammlung von Musikautographen, wie solche von Auber, Bach, Beethoven, Bellini, Berlioz, Boccherini, Boieldieu, Brahms, Chopin, Donizetti, Haydn, Liszt, Meyerbeer, Mozart u. v. a. m. — Ein mit F. G. E. unterzeichneter Aufsatz beschäftigt sich mit „John Day" einem „famous music-printer" des 16. Jahrhunderts. Interessant sind Abbildungen des alten englischen Notendrucks.

ARS ET LABOR, MUSICA ET MUSICISTI (Mailand) 1906, No. 3 u. 4. — Von den den „Musicisti del passato" gewidmeten Monographieen ist diesmal die über „Luigi Marchesi" bemerkenswert. — Hochinteressant und belustigend sind die Verdi-Karikaturen Melchiorre Dèlfico's.

Digitized by Google

FINSK MUSIKREVY (Helsingfors) 1906, No. 4—7. — Otto Andersson: „Sången i våra skolor". — Herbert Spencer: „Musikens härkonst och uppgift" (Fortsetzung). — Christian Krogh: „Ellen Gulbranson."

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG (Zürich) 1906, No. 11, Heft 13 u. 14. — Karl Nef beschliesst seinen Aufsatz über den „Männergesang im Kanton St. Gallen". — Ernst Isler würdigt „Friedrich Hegar" und publiziert eine Statistik über alle Werke, die er in der Zeit seines Zürcher Aufenthaltes dirigierte. — Ein neues Beiblatt der Zeitschrift „Der Volksgesang" ist der volkstümlichen Musik gewidmet.

DIE POST (Berlin) 1906, No. 14. — Paul Bekker: „Passionsmusik". Verfasser spricht über die Kirchenmusik bei den Passionsfeierlichkeiten in Rom und teilt einige Stellen aus Briefen Mendelssohns mit, in denen dieser seine Eindrücke bei den verschiedenen Zeremonieen schildert.

NEUE FREIE PRESSE (Wien) 1906, No. 14920; 43; 47; 49; 56. — Über eine Sammlung bisher nicht veröffentlicher „Briefe von und an Chopin" verbreitet sich Bernard Scharlitt und gibt im Anschluss daran eine treffende Charakteristik des Menschen Chopin. Der Tondichter legte stets das regste Interesse für wissenschaftliche Errungenschaften an den Tag. Zahlreiche Schreiben seiner Eltern und Geschwister zeugen von dem innigen Verhältnis, das zwischen ihm und den Seinigen herrschte. — Unter der originellen Überschrift „Musik auf Abbruch" betrachtet Oscar Bie die zahlreichen und bunten Rokokoerinnerungen unserer Zeit auf dem Liedermarkt der Musikstile, die nur ein bischen „renoviert, auf neu gearbeitet, poliert und ziseliert seien", damit sie das anspruchsvolle moderne Herz nicht bloss durch die Freundlichkeit der Reminiszenz, sondern auch durch „die Bonhommie des Stilgefühls rühren". Als Beispiel führt er den „Corregidor", „Flauto solo", „Die vier Grobiane" an und findet bei allen immer „dieses selbe Erlebnischen mit anderen Variationen auf dem Thema des Rokokoabbruchs." — Paul Lindau widmet dem „Herzog Georg von Sachsen-Meiningen zum 80. Geburtstage" in pietätvoller Weise einen Aufsatz, der sich in erster Linie mit des Herzogs wahrhaft grosser, echter und vielseitiger Künstlernatur befasst. Seine Bedeutung als Künstler hat auf alle Kulturländer anregend eingewirkt. Den Grund zur „modernen Regie" der Jetztzeit hat der Herzog von Meiningen gelegt. Besonders musikalisch gebildet stand er stets in Beziehungen zu hervorragenden Musikern, u. a. Brahms, Hans von Bülow, Richard Wagner. Leider hat sich bei ihm ein Ohrenleiden eingestellt, das sich mit quälendster Tücke nicht nur in Schwerhörigkeit, sondern in Falschhörigkeit äussert. So setzt sich für ihn jede Konsonanz in eine wüste Dissonanz um, und seine leidenschaftliche Liebe zur Musik ist für ihn zu einer unglücklichen und tragischen geworden. Den interessanten Aufsatz beschliesst die Aufzeichnung einiger Anweisungen der „Meininger Dramaturgie".

PRAGER TAGBLATT 1906, 15. u. 27. April. — „Babel und Bibel in der Musik" von Richard Batka. Verfasser beschäftigt sich mit dem Ursprung der Musik und den Ausgrabungen im Orient, die die Beantwortung dieser Frage erleichtern. Das Wahrzeichen der ältesten Kunstmusik ist die Harfe, und diese Kunstmusik ist Priestermusik, da nach orientalischer Weltanschauung „alle Künste und Wissenschaften identisch sind mit der Religion, deren berufene Pfleger die Priester sind." — Derselbe Autor veröffentlicht unter dem Titel „Zur Geschichte des Konzertwesens in Prag" eine Skizze zu einer quellenmässigen Konzertgeschichte der interessanten Musikstadt. — Richard Batka: „Heimat und Herkunft der polyphonen

Digitized by Google

Musik". Auf Grund neuester Forschungen eines jungen Gelehrten, Victor Lederer, bespricht Verfasser das Ergebnis derselben: die polyphone Kunst habe ihren Ausgang von dem alten Bardentum in Wales genommen.

HANNOVERSCHER COURIER 17. März 1906. — „Vom Musiksaal der Zukunft" schreibt G. Gürke und beschäftigt sich in erster Linie mit der Frage, ob der klanggebende Körper dem Hörer unsichtbar bleiben soll oder nicht.

SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE (Stuttgart) 1906, Heft 4 und 5. — Manfred Semper schreibt über „Gottfried Semper und Wagner in ihrem persönlichen Verhältnis" im Lichte ihres Briefwechsels. Die Briefe entstammen der Zeit, da Semper mit der Ausführung des monumentalen Festtheaters in München beauftragt worden war. Sie geben einen Einblick in den eigenartigen Verlauf dieser Angelegenheit, beleuchten aber auch die freundschaftlichen Beziehungen zwischen „dem grössten Architekten und dem grössten der Dichter und Tonkünstler ihres Jahrhunderts". — Paul Marsop: „Zurück zu Mozart?" Ein Wort zur Verständigung. In einem umfangreichen Artikel wendet sich der Verfasser gegen die falsche Ansicht „aut Mozart, aut nihil". „Wer der Natur gegenüber Takt hat, der wird ebensowenig eine italienische Landschaft mit einer deutschen vergleichen, als einem Künstler auf Kosten eines anderen Weihrauch spenden und mit erhobener Stimme rufen: ‚Nur in dir ruht das Heil! Zurück zu dir!' Eine solche Kritik, die nichts ist als Kritik, bleibt zur Pedanterie verurteilt" . . . „Mozart war Dramatiker: echte Dramatiker aber können am allerwenigsten als Schutzpatrone der Reaktion angesprochen und angefleht werden. Ihr ganzes Wesen ist Vorwärtsdringen, Entwicklung — wie das des Dramas selbst. Geistiger Gewinn wird nur in der Linie der Entwicklung erzielt."

KUNSTWART (München) 1906, Heft 15. — Josef Seitler befürwortet unter der Überschrift „Musik und Mittelschule" eine eingehende Reformation der Schulmusik. Der Jugend soll besonders eine ausgebreitete Kenntnis guter Musik vermittelt werden, die fürs Leben haftet. „Es ist einfach kurios, dass jemand, der über alle Feldzüge des Epaminondas Auskunft geben muss, um sein Reifezeugnis als gebildeter Mensch zu bekommen, vom Dasein eines Bach, Beethoven, Wagner dieses Reifezeugnisses wegen keine Ahnung zu haben braucht."

ILLUSTRIERTE ZEITUNG (Leipzig) 1906, No. 3272. — Der Aufsatz „Peter Cornelius in seinen Beziehungen zu Franz Liszt" gibt ein treffliches Bild von Cornelius' Werdegang zum Musiker, und beschäftigt sich mit den bekannten Vorgängen bei der Uraufführung des „Barbier von Bagdad", die Liszt veranlassten, von Weimar nach Rom überzusiedeln.

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart) 1906, No. 12—14. — Arthur Laser veröffentlicht lesenswerte „Anregungen zur Programm-Reform". — Kurt Mey bemerkt in seinem Reisebrief „Musik in Italien", der Italiener ist „wenig musikverständig, liebt aber die Musik sehr, musiziert viel, wenn auch oft mangelhaft". — Unter dem Titel: „Eine 80jährige Sangeskünstlerin" widmet Adolph Kohut Mathilde Marchesi ein Gedenkblatt. — „Was Rubinstein in den Stunden sagte", Tagebuchblätter von Adelaide Hippius. Es sind anregende Beiträge zur Kenntnis von Rubinsteins Lehrmethode. — Paul Marsop: „Eine Genossenschaft ausübender deutscher Musiker". Verfasser schlägt als wirksames Gegenmittel gegen das Agentenwesen die Gründung einer Genossenschaft vor. Der Aufsatz, der alle Interessen eines jeden Konzertgebers vertritt, ist ebenso aktuell wie interessant.

Digitized by Google

ACADEMY (London) 1906, No. 1770—75. — H. C. Colles bespricht Hubert Parry's „Pied Piper of Hamelin". „While Parry succeeds better with his words than most people, there is throughout this delightful work something more than humorous declamation and clever illustration. ... The themes fall roughly into two groups, which one may call the ‚Hamelin' and the ‚Pied Piper' groups." — Derselbe Autor spricht im Anschluss an die „Bach-Festival" in London über die Bedeutung Bachs für die Jetztzeit und bringt einen hübschen Artikel über „Bach's Humour". Er behandelt eingehender „Phöbus und Pan", das „2. Brandenburg. Konzert", das „overflows with Bach's humour". — Ein mit E ♯ unterzeichneter lesenswerter Aufsatz beschäftigt sich mit „Choral Music", von den ersten Anfängen bis zur Neuzeit.

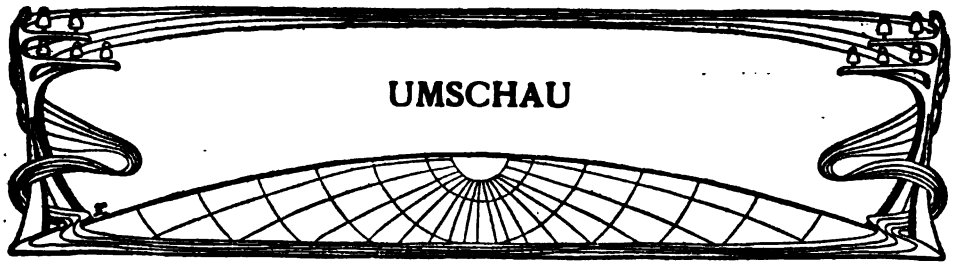
MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1906, No. 424 und 425. — Edward J. Dent beschliesst seine Abhandlung über „The ‚Amfiparnaso' of Orazio Vecchi". — A. R. Cripps beschäftigt sich mit „Doukhobour Music". Die Doukhobours sind eine religiöse Sekte, die ursprünglich in Südrussland ansässig, im Jahre 1898 durch die russische Regierung vertrieben wurden und nach Canada auswanderten. Ihre Musik ist durch eine eigentümliche Art der Harmonisierung bemerkenswert. — Ferner: J. F. Rowbotham: „Primitive Harmony". — Adolph Schloesser: „Concert Programmes".

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT (Leipzig) 1906, Heft 7 u. 8. — „Die unter Gluck's Mitwirkung hergestellte, verschollene älteste deutsche Übersetzung der Iphigenia auf Tauris" von Max Arend. Verfasser hat das verschollene Textbuch im neunten Bande der vermischten Schriften Johann v. Alscingers entdeckt, in dem sich die Notiz befand: „Die gegenwärtige Übersetzung hat Herr von Alscinger in Gemeinschaft mit dem unsterblichen Komponisten verfertigt". Gluck hat im ganzen und im kleinen grossen Einfluss auf die Gestaltung der Übersetzung gehabt. Dass die Übersetzung in Vergessenheit geraten konnte, ist ein Zeichen dafür, wie wenig Glucks Bestrebungen nach einem musikalischen Drama verstanden worden sind. — G. Mc. Naught schreibt über „The competition festival movement in England". — Charles V. Stanford wünscht die Aufmerksamkeit der Kapellmeister auf „das falsch gedruckte Metronomzeichen in Beethovens Neunter Symphonie" im Trio des Scherzo gelenkt zu sehen, das den meisten Veranlassung gibt, das richtige Tempo zu verdoppeln. — Ferner sind beachtenswert die Artikel: O. G. Sonneck: „Washington's March". — M. D. Calvocoressi: „M. Vincent d'Indy". — E. Markham Lee: „The Future of the Cadence?"

LE COURRIER MUSICAL (Paris) 1906, No. 6—9. — Einen lesenswerten Aufsatz bringt Jean Chantavoine über „Franz Liszt et l'art classique". — Gustave Lyon schreibt über: „L'acoustique au Trocadéro". — Paul de Stœcklin würdigt die Persönlichkeit und das künstlerische Schaffen Max Regers, der „avec Pfitzner, la personalité la plus originale de la musique allemande contemporaine" und ein „organist remarquable" sei. — Jean d'Udine bringt die Fortsetzung seiner Abhandlung über: „L'école des Amateurs: L'amour de l'art".

LE JOURNAL MUSICAL (Paris) 1906, No. 6—9. — François Aussaresses veröffentlicht den zweiten Teil seiner interessanten Studie: „Critique et Méthode". — In einem Stirnartikel „Musique ancienne" erörtert Jean d'Udine Ursachen und Folgen der Erscheinung, dass „de plus en plus les virtuoses et les chanteurs" anfangen, „à inscrire à leur répertoire nombre de pièces anciennes presque complètement abandonnées depuis un siècle au moins".

Digitized by Google



NEUE OPERN

Cyrill Kistler: „Die Kleinstädter", eine komische Oper in drei Akten, Stoff nach August von Kotzebue, betitelt sich das neueste Bühnenwerk des Tonsetzers.

Xavier Leroux: „Theodora", Text nach seinem gleichnamigen Sensationsdrama von Victorien Sardou, heisst eine Oper, an der der Komponist gegenwärtig arbeitet.

Jules Massenet: „Thérèse", eine zweiaktige lyrische Oper, Text von Jules Claretie, wird nächstes Jahr in Monte Carlo ihre Uraufführung erleben.

Ubaldo Pacchierotti: „O Eidelberga mia", eine musikalische Bearbeitung von Meyer-Försters „Alt-Heidelberg", soll in der Mailänder Skala ihre Erstaufführung erleben.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Mailand: Die Skala wird in der kommenden Stagione „Tristan und Isolde" und „Götterdämmerung" bringen, ferner „Oberon", Strauss' „Salome" und Cilea's „Gloria" (Uraufführung).

Wien: Als erste Novität bringt die Hofoper Schillings' neuestes Werk „Der Moloch", dann folgt Erlangers „Der polnische Jude". „Die Stumme von Portici", „Lucrezia Borgia", „Der schwarze Domino" sind als Neueinstudierungen in Aussicht genommen, während der „Ring des Nibelungen" im nächsten Jahr in gänzlich neuer Ausstattung und Einrichtung auf dem Spielplan erscheint.

KONZERTE

Athen: Die symphonischen Konzerte des Konservatoriums brachten unter Frank Choisy's Leitung u. a. folgende Werke: Beethoven: Eroica, Borodin: 2. Symphonie h-moll, Svendsen: Romeo et Juliette, Elgar: Cockaigne, Choisy: Sérénade Espagnole, Wagner: Tannhäuser- Lohengrin- und Meistersingervorspiel, Glazounow: Erste Ouvertüre über griechische Themen.

Berlin: Der Berliner Volkschor (Dr. Zander) hat für den Winter 1906/1907 folgende Veranstaltungen geplant: 14. und 15. Oktober „Judas Makkabäus" von Händel (in der Chrysanderschen Bearbeitung); 30. Dezember Solistenkonzert: Kammermusikabend des Joachim-Quartetts; 3. Februar Solistenkonzert: Heitere Musik; im März Chor-Konzert: Mendelssohn-Abend.

Emmerich: Der städtische Gesangverein veranstaltete unter Leitung von O. Poppe eine Konzertaufführung des „Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius unter Mitwirkung des städtischen Orchesters aus Arnheim und der Solisten: Helene Gerbrecht, M. Craemer-Schleger, Viktor von dem Steg, Emil Sorani, Reinhold Batz, Rudolf Gmür.

Görlitz: 16. Schlesisches Musikfest, Dirigent: Dr. Carl Muck-Berlin. Das Orchester stellt die Berliner Königl. Kapelle (118 Kammermusiker). Zur

Digitized by Google

Aufführung gelangen folgende Werke: 1. Tag: Requiem von Mozart und Szenen aus Goethes „Faust“ von Rob. Schumann. 2. Tag: Tedeum von Bruckner, Sinfonia domestica von Richard Strauss, Solo für Mezzosopran und Orchester, „Prometheus“, symphonische Dichtung und Chöre zu Herders „Entfesselter Prometheus“ von Liszt und Schlussszene der Brünnhilde aus der „Götterdämmerung“ von Richard Wagner. 3. Tag: VIII. Symphonie, F-dur von Beethoven, Klavierkonzert in c-moll von Graf Hochberg, „Sehnsucht“, Chorwerk von Georg Schumann, Solisten-Vorträge, Chor „Wach auf“, Schlussgesang des Hans Sachs und Schlusschor aus „Die Meistersinger von Nürnberg“ von Richard Wagner. — Solisten: Edith Walker, Clara Erler, Hildegard Börner, Helene Koslowsky, Else Joachim, Ottilie Metzger-Froitzheim, Martha Stapelfeldt, Felix Senius, Bruno Fischer, Max Büttner, J. M. Orelio Frida Kwast-Hodapp, James Kwast, Organist Dr. Koch, Fritz Brehm (Rezitation).

Kiel: Das am 17. und 18. Juni stattfindende 7. Schleswig-holsteinische Musikfest hat folgendes Programm: Erster Tag: Bach: Kantate „Nun ist das Heil und die Kraft“; Wolf-Ferrari: „La vita nuova“; Wagner: „Festwiese aus den Meistersingern“, Zweiter Tag: Woyrsch: Kantate „Die Geburt Jesu“; Brahms: „Liebeswalzer, zweite Folge“; Beethoven: „G-dur-Konzert für Klavier und Orchester“; Bruckner: „9. Symphonie und Tedeum“. Als Solisten wirken mit: Jeannette Grumbacher-de Jong, Therese Behr-Schnabel, Ludwig Hess, Alexander Heinemann, Theodor Hess van der Wyk, Artur Schnabel. Festdirigent ist Hofkapellmeister Bernhard Stavenhagen aus München, neben ihm sind als Dirigenten noch tätig Prof. Felix Woyrsch (Altona) und Dr. Albert Mayer-Reinach (Kiel). Das Festorchester besteht aus 86 Mitgliedern, darunter fast die ganze hannoversche Hofkapelle.

Mülheim-Ruhr: Der Gesangverein veranstaltete im verflossenen Winter vier Abonnementskonzerte unter Leitung von Karl Diehl und brachte u. a. zur Aufführung: Bach: Cantate „Halt im Gedächtnis“, Beethoven: Klavierkonzert G-dur, Brahms: Gesang der drei Parzen; Vier ernste Gesänge, Glazounow: 4. Symphonie, Händel: Messias, Liszt: Orpheus, Mozart: c-moll Messe, Wagner: Gesänge, Wotans Abschied und Feuerzauber, Wolf: Italienische Serenade, 2 Chöre. Solisten: Eugen d'Albert, Cäcilie Rüsche-Endorf, Maria Philippi, Katharina Fleischer-Edel, M. Craemer-Schleger, Hans Giessen, Willy Fenten, C. Kaiser, Ludwig Hess, Dr. Felix v. Kraus.

La Rochelle: Die „Société symphonique de concerts populaires“ hat im vergangenen Winter unter der Leitung von M. Lanqueteau sechs Konzerte gegeben, in dem u. a. Werke von Beethoven, Weber, Schubert, Saint-Saëns, Goldmark, Wagner zur Aufführung kamen.

TAGESCHRONIK

Die neue deutsche Volksliedersammlung, die im Auftrag und mit Unterstützung des Kaisers von einer Anzahl bewährter Fachmänner unter Leitung des Freiherrn Rochus von Liliencron hergestellt wurde, ist bereits vollendet. Die Sammlung umfasst 600 Lieder, von denen annähernd 100 als fast vergessene Perlen des deutschen Volksliederschatzes bezeichnet werden können. Das Werk wird noch in diesem Jahre zu einem billigen Preis erscheinen, da aus dem kaiserlichen Dispositionsfond bedeutende Mittel zur Verfügung gestellt sind.

Digitized by Google

Der XIX. deutsche evangelische Kirchengesangvereinstag wird unter dem Vorsitz des Oberkonsistorialrats D. Flöring-Darmstadt vom 18. bis 20. September d. J. in Schleswig stattfinden. Es ist dafür folgende Festordnung in Aussicht genommen: Dienstag, den 18. September, nachmittags 2½ Uhr: Sitzung des Zentralausschusses. Abends 8 Uhr: Begrüssungsversammlung. Mittwoch, 19. September, vorm. 9 Uhr: Hauptversammlung des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland. Vortrag von Superintendent D. Nelle-Hamm i. W.: „Paul Gerhardt-Feiern im Paul Gerhardt-Jahre 1907." Nachmittags 4 Uhr: Fest-Gottesdienst. Abends 8 Uhr: Festversammlung mit Vorträgen und musikalischen Darbietungen. Donnerstag, 20. September: Besichtigung der Stadt Schleswig und Fahrt auf der Schlei.

Nachdem der Vorstand des aufgelösten Hugo Wolf-Vereins die umfangreiche Abwicklung der Vereinsangelegenheiten zu Ende gebracht hatte, wurden in den letzten Wochen die Bestände aus Hugo Wolfs Nachlass, soweit sie Eigentum des Hugo Wolf-Vereins waren, verschiedenen öffentlichen Instituten übergeben. 41 Originalmanuskripte zu veröffentlichten musikalischen Werken Wolfs, darunter die bedeutendsten Schöpfungen des Meisters, wurden der Hofbibliothek einverleibt. Das Klavier, 73 persönliche Gebrauchsgegenstände, 144 Bilder und Photographieen, sowie die Totenmaske Hugo Wolfs wurden vom Stadtrat für die Sammlungen der Stadt Wien übernommen. Alles andere, zahlreiche ungedruckte Kompositionen, der Briefwechsel, die Bibliothek und die Musikalien Wolfs, das Barvermögen, die Verlagsrechte sowie das Archiv des Wolf-Vereins, wurde dem akademischen Richard-Wagner-Verein in Wien übertragen.

Zum Besten des Bachmuseums in Eisenach veranstaltete das Queen's Hall Orchester in London unter Henry J. Woods Leitung am 1. Mai ein Konzert, dessen Erfolg so beträchtlich war, dass der um das Komitee verdiente Herr Edgar Speyer als Reinerlös samt anderen freiwilligen Beiträgen den stattlichen Betrag von über 3000 Mk. an die Neue Bachgesellschaft einsenden konnte.

Der Leipziger Stadtrat bewilligte für die Errichtung eines Bachdenkmals vor der Thomaskirche 15000 Mk. Das dort befindliche, 1883 errichtete Leibnizdenkmal von Prof. Otto Hähnel in Dresden soll nach einem anderen Platz versetzt werden. Das Bach-Denkmal ist von Prof. Karl Seffner entworfen und wird einen Aufwand von 50000 Mk. erfordern. Die Kosten sind von dem Komitee für das Denkmal in Höhe von 33,000 Mk. bereits aufgebracht. Da nach einer vom Rate der Stadt Leipzig in Aussicht gestellten Bewilligung von weiteren 15000 Mk. dann nur noch 2000 Mk. fehlen, ist die Errichtung des Denkmals gesichert.

Richard Nordraak, der Komponist der norwegischen Nationalhymne „Ja, vi elsker" hat auf dem Jerusalemer Kirchhof in Berlin, wo er begraben liegt, ein Denkmal erhalten. Bei der feierlichen Enthüllung der aus norwegischem Granit bestehenden einfachen Säule hielt Björnson, der ein Jugendfreund des früh verstorbenen Komponisten war, die Gedenkrede.

Anlässlich der 50. Wiederkehr des Todestages von Robert Schumann wird an dem Gebäude, wo er während seines Aufenthaltes in Düsseldorf wohnte (Ecke Allee- und Grabenstrasse) eine Gedenktafel angebracht. Schumann war während der Jahre 1850 bis 1853 in Düsseldorf städtischer Musikdirektor.

In Paris hat sich ein Komitee gebildet, um das Grab des dort auf dem Père-Lachaise beigesetzten bekannten ungarischen Pianisten und Komponisten Stephen Heller in würdiger Weise zu restaurieren und mit einem Denkmal zu schmücken.

Digitized by Google



CARL MARIA VON WEBER
nach einem Gemälde von F. Rumpf

Digitized by Google

Digitized by Google

Der Männerchor Wiedikon (Schweiz) feierte am 29. April das Jubiläum seines 75jährigen Bestehens.

In Königsberg wurde die Errichtung eines Konzert- und Gesellschaftshauses mit einem Theater beschlossen und dafür 30000 Mk. gezeichnet.

Die Leitung des Bremer Stadttheaters wurde vom Senat bis Juli 1908 der Witwe des verstorbenen Direktors Jesnitzer unter Beistand des Oberregisseurs Burchard übertragen.

Die Leipziger „Neue Zeitschrift für Musik" (Verlag von C. F. Kahnt Nachf.) wird in nächster Zeit den Verlag wechseln und in den Besitz der Buchdruckerei von G. Kreysing in Leipzig übergehen.

Der Stadtrat von Leipzig übertrug endgültig die ausgeschriebene Pacht der städtischen Theater dem Direktor des Schauspiels Robert Volkner.

In der Generalversammlung der Wiener Philharmoniker wurde der Vorschlag des Komitees, die bisherigen Dirigenten Felix Mottl und Dr. Muck wiederzuwählen, angenommen.

Prof. Hugo Heermann Frankfurt a. M. wird nach Chicago übersiedeln, wo er Nachfolger von Emile Sauret an dem dortigen Musical College von Dr. Ziegfeld wird.

Alexander Sebald hat die Leitung der „Berliner Kammermusik-Vereinigung" (Vera Maurina und Genossen) übernommen.

Prof. Hugo Becker-Frankfurt a. M. ist zum Ehrenmitglied der Kgl. Akademie der Musik in Stockholm ernannt worden.

Pierre Monteux ist als zweiter Kapellmeister an das Colonne-Orchester in Paris berufen worden.

Kammersänger Hermann Winkelmann, einer der bedeutendsten Wagnersänger der Gegenwart, schied am 30. Mai vom Wiener Hofoperntheater. Winkelmann ist ein geborener Braunschweiger und steht im 58. Lebensjahre. Er war ursprünglich von seinem Vater, einem Klavierfabrikanten, dazu bestimmt, sein Nachfolger im Geschäfte zu werden. Er ging nach Paris, um bei Erard seine Kenntnisse im Klavierbau zu erweitern. Dort wurde seine Stimme entdeckt und er veranlasst, sich der Bühnenkarriere zuzuwenden. Im Jahre 1875 debütierte er im „Troubadour" am Theater in Sondershausen. Anfang der Achtziger Jahre kreierte er den Parsifal in Bayreuth. Der Wiener Hofoper gehörte er seit 1. Juni 1883 an.

Prof. Max Pauer-Stuttgart erhielt vom Kaiser von Österreich das Offizierskreuz des Franz Josef-Ordens.

Kapellmeister Wolfram-Dortmund wurde der Kronenorden 4. Kl. verliehen.

Gustav Lazarus-Berlin wurde vom König von Serbien durch Verleihung des St. Sawa-Ordens 3. Kl. ausgezeichnet.

Der Komponist und Musiklehrer Paul Juon und der Klaviervirtuos Ernst von Dohnányi sind zu ordentlichen Lehrern an der Hochschule für Musik in Charlottenburg ernannt worden.

Prof. Heinrich Lutter in Hannover erhielt den Titel eines Grossherzogl. oldenburgischen Hofpianisten.

Anna Jaeger wurde zum Ehrenmitglied der Frankfurter Oper ernannt.

Der Grossherzog von Mecklenburg verlieh dem Hofkapellmeister Prill bei seinem Scheiden aus Schwerin das Verdienstkreuz in Gold des Hausordens der Wendischen Krone.

Die Grossherzogl. Kammersängerin Reuss-Belce erhielt vom Grossherzog von Baden die silberne Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des Zähringer Löwenordens.

Digitized by Google

Der Konzertsängerin Elisabeth Müller-Osten, der bekannten Interpretin japanischer Musik, ist von der „Japanischen Gesellschaft vom Roten Kreuz in Tokio" in Anerkennung ihres künstlerischen Wirkens im Interesse der Gesellschaft die japanische Rote-Kreuz-Medaille verliehen worden.

Gustav Meyer ist nicht, wie im I. Mai-Heft der „Musik" irrigerweise berichtet wurde, zum Direktor der städtischen Musikkapelle in Aachen ernannt worden, sondern wurde nur mit der Leitung der Kurkonzerte des städtischen Orchesters für diesen Sommer beauftragt. Musikdirektor des städtischen Orchesters ist Professor Eberhard Schwickerath.

In dem Aufsatz im I. Mai-Heft der „Musik": Friedrich Hegar von Hermann Kesser (Zürich) ist ein missverständlicher Druckfehler zu berichtigen. Auf der letzten Seite des Aufsatzes ist statt: Nero des gesamten Zürcher Musiklebens natürlich „Nerv" zu lesen.

TOTENSCHAU

Am 21. Mai † in Petersburg der Orchesterdirigent Nikolaus Galkin, Professor für Geigenspiel am dortigen Konservatorium. Seine grosse Popularität verdankte er seiner Leitung der Sommerkonzerte in Pawlowsk bei Petersburg.

Im Alter von 56 Jahren † am 24. Mai zu Charlottenburg der Bibliothekar an der Kgl. Bibliothek in Berlin, Prof. Dr. Heinrich Reimann, eine auch in der Musikwelt sehr geschätzte Persönlichkeit. Geboren 1850 zu Rengersdorf im Kreise Glatz, widmete er sich dem Studium der klassischen und deutschen Philologie und war elf Jahre im höheren Lehrfach tätig. Seit 1887 stand er im Dienste der Königl. Bibliothek. An der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche bekleidete er das Amt des Organisten. Seine umfangreiche literarische Tätigkeit war der Musikgeschichte gewidmet. Er gab die Biographieen-Sammlung „Berühmte Musiker" heraus und schrieb selbst über Schumann, Brahms und Bach. Bekannt sind auch seine Liedersammlungen.

Am 25. Mai † in Kopenhagen der Kgl. Kammersänger Niels Inel Simonsen.

In Paris † der 1838 in Strassburg geborene französische Komponist Hektor Salomon, der seit mehr als 30 Jahren als Korrepetitor (chef du chant) an der Pariser Grossen Oper tätig war.

61 Jahre alt † in Paris Léon Kerst (Graf v. Froidemont), langjähriger Theater- und Musikkritiker des „Petit Journal".

Der Musikschriftsteller George Vanor † zu Paris im 41. Lebensjahre.

EINGESANDT (Unter Verantwortung des Einsenders)

Erklärung

Den in der Wiener „Neuen Freien Presse" vom 19. Novbr. 1905 und f. enthaltenen Artikel: „Die erste Fidelio" mit vier ungedruckten Briefen Anna Milders. Von Dr. Adolph Kohut" erkläre ich von A—Z als ein Plagiat meiner Studie „Anna Milder-Hauptmann" (Aus Beethovens Frauenkreis) in der „Musik" (II. Dezemberheft 1901 und fast alle Hefte vom Jahre 1902 bis Ende März). Nur die vier Briefzettel am Schluss sind Dr. Kohuts Eigentat.

Berlin, im Mai 1906. Dr. Alfr. Chr. Kalischer

Aus Genf wird uns geschrieben: Der Eindruck, den Herr Jaques-Dalcroze im vergangenen Jahre durch Vorführung dreier Zöglinge auf dem Solothurner Kongress für Musikunterricht hervorgebracht hat, musste naturgemäss ein ver-

Digitized by Google

blüffender sein. Es ist vollkommen verständlich, wenn damals der Sache Fernstehende derlei Resultate nur bei ganz hervorragend beanlagten Zöglingen für erreichbar hielten und daher von dem Werte der neuen Methode für Massenerziehung nichts weniger als überzeugt waren. Nunmehr muss aber auch dem Bedenklichsten jeder Zweifel an ihrer hervorragenden Eignung geschwunden sein, wenn er der von Professor Jaques-Dalcroze am 12. Mai veranstalteten praktischen Vorführung seiner „Methode zur Entwicklung des rhythmischen Instinktes, des Gehöres und des tonalen Empfindens" beigewohnt hat. Einhundertfünfzig Zöglinge in drei Abteilungen — Kinder, Halbwüchsige und Erwachsene — zeigten nicht nur was, sondern wie sie gelernt hatten. Ein Teil des hiesigen Publikums hatte wohl schon vorher Gelegenheit gehabt, die überraschenden Ergebnisse des Jaques-Dalcrozeschen Unterrichtes auf rein musikalischem Gebiete — Gehör- und Treffübungen, Phrasierung, Modulation, Improvisation — kennen zu lernen, doch waren auch diesem die rhythmischen Übungen, die Erziehung zum richtigen Atmen und die Mittel zur Gewinnung der Herrschaft über körperliche Bewegungen vollständig neu. Nach sechsmonatlichem Unterricht von je zwei Stunden wöchentlich, bei dem Professor Dalcroze von Frl. Nina Gorter aufs verständnisvollste unterstützt worden war, waren die Kleinsten bereits dazu gelangt, nicht nur in jedem gewünschten Rhythmus — d. i. unter Betonung des Taktbeginnes — zu schreiten, sondern auch auf plötzliches Kommando sofort Rhythmus zu wechseln oder die entgegengesetzte Bewegungsrichtung einzuschlagen. Die systematische Erziehung des Willens hatte die Klasse der erwachsenen Mädchen befähigt, mit der einen Hand Viervierteltakt, mit der anderen Dreivierteltakt zu schlagen, während die Füsse Zweivierteltakt markierten. Das methodisch anerzogene Feingefühl für Zeitmass offenbarte sich in Übungen aller Klassen, bei denen die Zöglinge, nachdem sie in bestimmtem Rhythmus geschritten waren, auf Kommando, plötzlich für die Dauer einer vorher bestimmten Anzahl Takte innehielten, um sich dann spontan wieder in Bewegung zu setzen. Je vorgeschrittener die Klasse, desto länger kann diese Pause sein, ohne dass merkliche Schwankungen in der Abschätzung des erforderlichen Zeitmasses eintreten. Die Respirationsübungen hatten die Zöglinge vortrefflich vorbereitet, längere Phrasen „in einem Atem" zu singen; zielbewusste Schulung befähigt die vorgeschritteneren Schülerinnen, durch Händeklatschen oder Füssestampfen lange Crescendi und Diminuendi zwischen pp und ff auszuführen. Ihre Gliedmassen waren derart selbständig geworden, dass der obersten Klasse mit vollständigem Erfolge zugemutet werden konnte, gleichzeitig klatschend ein Crescendo, stampfend ein Diminuendo auszuführen. Mit lebhaftestem Interesse und freudigstem Erstaunen folgten ausser dem heimischen Publikum zahlreiche sachkundige Gäste aus der Ferne den wechselvollen Darbietungen, die ausser dem Angeführten noch die jedesmal aufs neue überraschenden Ergebnisse des speziell musikalischen Unterrichtes und schliesslich die rhythmische Gymnastik als plastisches Ausdrucksmittel zeigten, indem die Klasse der erwachsenen Mädchen langsame Schreitübungen vorführte, bei denen die zu je einer Anzahl Takte gemachten Bewegungen eine Idee anmutsvollst versinnlichten. Die Konservatorien Basels, Neuenburgs und Zürichs waren durch leitende Persönlichkeiten vertreten, das Unterrichts-Departement des Kantons Waadt hatte einen Fachmann zur Aufführung entsendet. Es unterliegt keinem Zweifel, dass die ebenso geniale wie zweckdienliche Methode des Genfer Meisters schnelle Verbreitung finden wird. Friedrich Klose wird vom nächsten Semester ab am Basler Konservatorium nach ihr den Unterricht im „Solfège supérieur" erteilen.

F. K.

Digitized by Google

KRITIK

OPER

BALTIMORE: Nun gab's bei uns doch ein richtiges Opernereignis: Conried brachte uns die gesamte Künstlerschar aus dem Metropolitan Opernhaus in New York und einen Genuss der erlesensten Art. Zwar dass er uns Flotows „Martha" vorsetzte, hat viele, trotz der glänzenden Besetzung mit Marcella Sembrich, Edith Walker, Caruso und Plançon, doch arg verdrossen. Freilich nur die Musikverständigen. Das Publikum läuft nach Namen, und der der Sembrich hat immer noch einen guten Klang. Leider klingt ihre Stimme aber nicht mehr so ganz frisch. Allen voran ist dies Jahr Caruso eine Zugkraft ersten Ranges, und so war dann auch zum „Faust", in dem er die Titelrolle sang, tagelang vorher alles ausverkauft. Emma Eames, die Amerikanerin, gab die Margarete unbefriedigend; ihre Stimme eignet sich nicht für die Rolle, und es fehlt ihrer Erscheinung an Anmut. Plançon als Mephisto überragte alle übrigen um ein Bedeutendes. Er ist ein ernster Künstler, während Caruso, der Stimmvirtuose, dem Publikum zu Gefallen singt. Zwischen den beiden genannten Opern bekamen wir eine sehr gute „Lohengrin"-Aufführung mit Knote in der Titelrolle, Marie Rappold als Elsa, Luise Homer, deren Stimme seit vergangenem Jahr ungeheuer gewonnen hat, als ganz vortrefflicher Ortrud und Goritz als Telramund. Den Höhepunkt erreichte das Gastspiel mit einer nahezu vollendeten Aufführung der „Walküre", in der vor allem Edith Walker durch ihre fein ausgearbeitete Brünnhilde überraschte. Die übrige Besetzung wies Olive Fremstad als Sieglinde, und Burgstaller als Siegmund, van Rooy: Wotan, L. Homer: Fricka, Blass: Hunding auf. Das Walkürenensemble war vorzüglich, und das Orchester leistete unter Alfred Hertz an beiden Abenden sein Bestes. Dass die Wirkung ein wenig beeinträchtigt wurde durch die Unmöglichkeit, auf der kleinen Bühne des Lyricsaales dem szenischen Teil ganz gerecht zu werden, lässt sich nicht leuguen, aber man kann niemand darob tadeln. Das Bestmögliche war geschehen. Edg.

BRAUNSCHWEIG: Das Hoftheater befand sich in Unruhe und Aufregung, seit Menschengedenken sah es nicht so viel Gäste; galt es doch, für einen grossen Teil der Künstler passenden Ersatz zu schaffen. Aus dem Wettkampfe gingen als Sieger hervor: Frl. Kurt für das hochdramatische Fach, als Vertreterin für Spiel- und komische Altpartieen hat Frl. Walter die grössten Aussichten, als Soubretten treten ein: Frl. Hesse und Frl. Grunzow, als erste Altistin wirkt schon jetzt Frl. Knoch, unsern Bassbuffo wird Herr Mansfeld ersetzen. Thea Dorré errang in Carmen, Troubadour (Azucena) und Cavalleria ruaticana (Santuzza) durch ihr lebenswahres realistisches Spiel ebenso grossen äussern als künstlerischen Erfolg. Ernst Stier

BREMEN: Eine schöne Tat leuchtet diesmal freundlich heiter aus der undeutschen Repertoiremisère unserer Oper und aus dem überhasteten Schlendrian und ewig wechselnden Einerlei der Miguons, Margareten, Traviaten, Regimentstöchter usw. hervor: es ist „Der Barbier von Bagdad", der seit zehn Jahren (!) bei uns nicht gegeben wurde und in der diesmal erfreulicherweise bevorzugten, unver-mottleten Originalpartitur hier überhaupt unbekannt war. Diese Tat verdanken wir dem strebsamen Opernregisseur A. Schertel und ihre feinsinnige Ausführung Kapellmeister O. Jäger. Die ursprüngliche h-moll Ouvertüre mit ihrem sinnig ernsten Charakter und reichen, objektiven, d. h.

Digitized by Google

auf die folgende Handlung im einzelnen nicht Bezug nehmenden thematischen Inhalt erwies sich dabei in ihrer einfachen aber starken Innerlichkeit, als die einzig echte Einleitung des prächtigen Corneliusschen Werkes, mag auch die später komponierte von Liszt und Mottl instrumentierte D-dur Ouvertüre, die kurz zuvor hier in einem Philharmonischen Konzert gespielt wurde, glänzender und effektvoller sein. Das erfreulichste an der Aufführung des Barbiers war der prachtvoll abgeklärte, erhaben humorvolle Barbier unseres ersten Bassisten Herrn Mang. Dem Barbier ging Leo Blechs Idyll „Das war ich" vorauf: mit seinem anspruchsvollen, kontrapunktisch geistvollen und in der Instrumentation pikanten Orchesterpart kontrastiert der derbe und simple Singspieltext à la Adam Hiller zu sehr, um eine in Form und Inhalt künstlerisch sich restlos vermählende Wirkung zu ermöglichen. Doch amüsierte sich das Publikum bei der von Egon Pollak mit genauester Kenntnis und feinem Geschmack geleiteten Aufführung sehr gut. Dr. Gerh. Hellmers

DESSAU: Der 10. April brachte Méhuls „Uthal" und Schjelderups „Die Opferfeuer". Als Sundari gastierte in letzteren Alice Politz aus Dresden mit günstigem Erfolg. Zumpes Operette „Farinelli" erlebte am 22. April ihre hiesige Erstaufführung. Ein musikalisch herzlich unbedeutendes Werk! Als Dalila zeichnete sich Harriet Behnée von der Berliner komischen Oper vor allem durch virtuose Darstellung aus. Mit Wagners „Walküre" — als Brünnhilde verabschiedete sich Frl. Abt von der Bühne — schloss die dieswinterliche Saison unserer Hofoper. Ernst Hamann

DORTMUND: Am Schluss der Saison ging Pottgiessers Oper „Die Heimkehr" erstmalig über unsere Bühne. Der Inhalt spielt auf „roter Erde". Schulte-Vollmering führt endlich die schöne, langumfreite Christine als sein Weib heim. Während des Hochzeitsfestes kommt Franz, Christinens früherer Verlobter, der während der Freiheitskriege verschollen und für tot erklärt ist, zurück. Ein in tiefem Herzen noch glimmendes Liebesempfinden lodert bei Christine von neuem auf; in dem Kampfe zwischen Liebe und Pflicht geht sie im Sturme der Leidenschaft unter, und am Abend des Hochzeitstages steht ihr Gatte in tiefer Trauer am Grabe seines Glücks. Die Musik, auf motivischer Grundlage aufgebaut, der eine grössere Reichhaltigkeit an Orchesterfarben zu wünschen wäre, zeugt von dramatischer Gewissenhaftigkeit und von Fleiss in der technischen Ausarbeitung. Ein rhythmisch-markiges Motiv zeichnet den stolzen knorrigen Schulzen, ein solches in synkopischer Verschiebung die seelische Erregung des Franz, und eine innige Liebesweise verkörpert die Gestalt der Christine, Motive, die wohl erwogen sind und in ihrer Abwandlung und Verkettung die jeweiligen Situationen und Vorgänge naturwahr schildern. Derbe Fröhlichkeit, von muntern, volkstümlichen Tanzrhythmen belebt, herrscht im ersten Akt, der uns eine westfälische Bauernhochzeit mit der humoristischen Figur des Gästebitters schildert. Den musikalischen Höhepunkt bildet der zweite Akt mit den dramatischen Szenen des Konfliktes und dessen tragischem Ende. Recht verdient um die bis zum Schlusse fesselnde Aufführung machten sich die Hauptdarsteller: Ehrhard, Anton, Diener und Frau Sedlmayr. Dem anwesenden Komponisten wurden ehrende Ovationen gebracht. H. Bülle

DRESDEN: Im Verlaufe der letzten Gesamtaufführung des „Ring des Nibelungen" überraschte Herr Kiess durch eine höchst eindrucksvolle Verkörperung des Wanderers im „Siegfried". Sonst bot der Spielplan nichts Neues, die angekündigte Neueinstudierung des „Oberon" ist noch immer nicht herausgekommen. Vielleicht verschiebt man sie bis zur Beendigung der Regie-Vakanz. Herr Toller, der von Nürnberg als Regisseur hierher engagiert ist, wird eine wahre Verwilderung vorfinden und keine leichte Aufgabe haben. Als erster Bewerber um die Nachfolgerschaft des nach Mannheim berufenen Kapellmeisters Kutzschbach dirigierte Herr Eichberger aus Dessau mit

Digitized by Google

hübschem Erfolge. Doch sollen ihm noch andere Kandidaten folgen, ehe die Entscheidung fällt. Auch auf dem Gebiete der Oper war die nun beendete Saison arm an Ausbeute wie kaum eine vorher. Zwar bedeutete „Salome" eine grosse Tat und einen grossen Erfolg, aber ausser diesem einzigen Höhepunkt gab's herzlich wenig in den langen Monaten. Und dabei haben wir so viele Kräfte, die dringend nach Betätigung verlangen. F. A. Geissler

DÜSSELDORF: Das letzte Ereignis im Rahmen der regulären Vorstellungen war die zyklische Vorführung des Wagnerschen „Ringes", die sehr prächtig verlief und als besondere Gabe das Gastspiel von Ernst Kraus (Berlin) in der Rolle des Siegfried bescherte. Als dann wegen baulicher Veränderungen des Bühnenhauses die Oper einen Monat früher wie sonst zu feiern gezwungen wurde, war das Auftreten des seiner ungewöhnlichen Stimmmittel wegen Aufsehen erregenden Mailänder Tenors Silvano Isalberti die Veranlassung zu zwei Vorstellungen des Opernpersonals in den prunkvollen Räumen des sonst so heiteren Variétés, des Apollotheaters. Gegeben wurden „Cavalleria rusticana" und „Bajazzo" am ersten, „Carmen" am zweiten Abend. Dabei bot Isalberti als Turiddu und Canio in den veristischen Opern seiner Landsleute Echtes, Überzeugendes, während sein Don José das noch gar zu Unfertige seiner Darstellungsweise, überhaupt seiner Künstlerschaft an den Tag legte und somit eine empfindliche Enttäuschung brachte. A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Mit den „Meistersingern" ist die diesjährige, an künstlerischen und materiellen Erfolgen reiche Opernsaison geschlossen worden. Direktor Otto hat seine Aufgabe mit Recht in der Pflege des schon bewährten Neuen und Alten und in sorgfältig vorbereiteten und durch tüchtige Kräfte nicht nur szenisch, sondern auch musikalisch trefflich herausgebrachten Aufführungen erblickt. Davon zeugten auch die letzten Vorstellungen, „Hänsel und Gretel," „Die Jüdin," Audrans „Puppe" und „Tannhäuser" mit Clarence Whitehill, einem sich durch Wärme und Vornehmheit auszeichnenden Vertreter des Wolfram. F. Schemensky

KASSEL: Auf unserer Hofbühne erlebte Leoncavallo's Oper „Zaza" ihre erste Aufführung. Der Komponist des Bajazzo befindet sich hier zwar in seinem eigentlichen Element, erreicht aber nicht die dramatische Kraft jenes Werkes. Schuld daran trägt zum grossen Teil das nach dem Schauspiel von Berton und Simon vom Komponisten verfasste, etwas lang geratene Textbuch. Doch lässt das Werk in der musikalischen Charakterisierung der Personen, in fesselnder Stimmungsmalerei und sicherem Treffen des rechten dramatischen Ausdrucks den erfahrenen und geschickten Opernkomponisten erkennen. Von besonders packender dramatischer Wirkung ist das Duett zwischen Zaza und Milio im vierten Akt. Die Kunst, grosse Ensembleszenen zu schaffen, zeigt sich glänzend im ersten Akt. Mit liebevollster Hingebung hatte Dr. Beier das Werk vorbereitet. Ihm, wie auch sämtlichen Darstellern, insbesondere der trefflichen Vertreterin der Titelrolle, Frau Porst, Frl. Herper (Anaide), Frau Kallensee (Floriane), wie den Herren Weltlinger (Milio), Bartram (Cascart), Kietzmann, Kase, Ulrici und Wuzél gebührt die höchste Anerkennung. Die Orchesterleistung war eine treffliche. Mit lebhaftem Beifall, der nach dem dritten Akt den Höhepunkt erreichte, wurde das Werk aufgenommen. Dr. Brede

KIEL: Unser Stadttheater pflegte Oper und Schauspiel, zumeist aber die Operette, deren höchst unerquickliche Bevorzugung vermutlich weniger den künstlerischen Intentionen der Direktion (Herr Illing) als den Bedürfnissen der Theaterkasse entsprungen ist. Ein angekündigter „Mozart-Zyklus" verlief unvollständig und meist ohne Enthusiasmus seitens der Ausführenden. Lortzing ist spärlicher denn je zu Worte gekommen, obwohl gerade hier, wie überhaupt auf dem Gebiete der Spieloper, das eigentliche Betätigungsfeld

Digitized by Google

unserer Oper, wie sie sich zurzeit präsentiert, zu finden wäre. Wagner kam mit „Tannhäuser" und „Lohengrin", die im Stile von Repertoireopern gegeben wurden, zu Worte. Einen künstlerisch in manchen Teilen wertvollen Verlauf nahm eine Aufführung der „Meistersinger", zu der auswärtige Kräfte (Berlin) herangezogen waren. Siegfried Wagners „Bärenhäuter" vermochte bei dem Publikum kein nachhaltiges Interesse zu erwecken, so dass das Werk nach wenigen Aufführungen wieder vom Spielplan abgesetzt wurde. Und doch steckt viel Geist, viel Pointe in dieser schildernden, malenden und die Szene tragenden Musik! Ähnlich erging es dem Rosmer-Humperdinckschen Märchenspiel „Königskinder". Hier kam hinzu, dass die szenischen Mittel unserer Bühne nicht reich genug sind, um gerade jene Episoden poetisch zu tragen, in denen sich nach den Angaben des Textbuches eine üppig schwelgende Stimmungsmalerei durch die dekorativ gehaltene Szene im Verein mit der Musik entfalten soll, Episoden, in denen die Handlung stockt und alles nur „Milieu" ist. Eine interessante „Carmen"-Aufführung kam durch die Mitwirkung eines Gastes, Théa Dorré, zustande. Was diese Künstlerin mit ihrem verhältnismässig begrenzten stimmlichen Material leistet, bedeutet einen Triumph des Geistes über die Materie, ist eine Kunstpredigt über die Belebung des Stofflichen durch das Immaterielle, eine Erhöhung des an sich nicht Bedeutenden zu reicher Art und Schönheit. Auch die Prevosti absolvierte einige erfolgreiche Gastspiele. — Das im Bau begriffene neue Stadttheater wird vermutlich in vielen Dingen erwünschten und notwendigen Wandel schaffen. Hans Sonderburg

KÖLN: Im Neuen Stadttheater, das sein Publikum mit neuen Opern nicht viel aufregt, gab es zwei Neueinstudierungen altbekannter Werke, des Strauss'schen „Zigeunerbaron" und des Verdi'schen „Othello". Eine gute Wiedergabe der stark mit Opernelement durchsetzten Operette ist hier nicht möglich, weil es auf allen Seiten an entsprechendem darstellerischen Personal fehlt, kurz — an Operettenkräften. Einen besseren Gesamteindruck erzielte man mit dem „Othello", den Otto Lohse recht gut einstudiert hatte und mit vielem Temperament, sowie Sinn für Farbenabtönungen leitete. Soweit das einheimische Personal in Frage kam — Jago: Tilman Liszewsky, Desdemona: Mathilde Dennery, Cassio: Reinhold Batz — waren es freilich mehr Vorzüge stimmlicher Natur, als solche einer feinen zielbewussten Kunstbetätigung, denen im Vereine mit Verdi's packender Tonsprache der äussere Erfolg zu danken war. Künstlerisch weit überragend wirkte der Othello des gastierenden Hamburger, einstmals Kölnischen Tenoristen Willy Birrenkoven, dessen vorzügliche gesangliche und edel gehaltene schauspielerische Darbietung einen reinen, vornehmen Genuss gewährte. Die Opernsaison, hinsichtlich des Personals wie des Repertoires die schwächste, die die Kölner Bühne, soweit die Erinnerung reicht, erlebt hat, geht am 1. Juni zu Ende. Am 20. Juni beginnen die Opern-Festspiele des „Vereins zur Veranstaltung von Festspielen zu Köln", die unter Zuziehung einer Schar namhafter Sänger „Don Juan", „Lohengrin", „Holländer" und „Salome" an insgesamt 6 Abenden bringen. Als Dirigenten werden Otto Lohse (Köln), Felix Mottl (München), Fritz Steinbach (Köln) und Richard Strauss (Berlin) an der Spitze stehen. Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Unsere Oper hat kurz vorm Ende der Spielzeit noch eine Neueinstudierung von Offenbachs vielgerühmten „Hoffmanns Erzählungen" gebracht; Kapellmeister Frommer als musikalischer Leiter und von den Mitwirkenden Herr Krause als Hoffmann und Frl. Andres als Gliederpuppe Olympia, vornehmlich jedoch Herr Berger in der prächtig charakterisierten Durchführung der dreifachen Rolle Coppelius-Dapertutto-Mirakel sind mit Auszeichnung zu nennen. Über das Werk selbst hege ich die unmassgebliche, aber feste Meinung, dass man gar zu viel Geschrei (das schon der selige Hanslick angestimmt hatte) darum macht. Von der barbierhaften

Digitized by Google

Verhunzung der Hoffmannischen Phantastik durch den Margueritengrisettenlibrettisten Barbier (und seine Wiener Bearbeiter) ganz zu schweigen, rechtfertigt die nach Gounod, Bizet und grosser Oper schmeckende Musik kaum die hohen Töne der Begeisterung, die man ihr so vielfach singt. Offenbach bekundet auch in dieser Oper seine Delikatesse, seine Fähigkeit, mit blassen Farben zu malen, — gewiss! Aber seine Empfindung und seine Kraft, zu charakterisieren, sind nicht tief genug, auf die Länge zu fesseln. Über dem Ganzen liegt doch ein Hauch von Operettenhaftem, und das ist nicht einmal das Schlechteste daran; nur kommt diese Eigenschaft in seinen Operetten viel reiner und stärker zur Geltung. Paul Ehlers

LEIPZIG: Die amerikanische Sängerin Madame Charles Cahier hat zweimal an der hiesigen Oper gastiert und sich als Amneris und Dalila mit der feinkünstlerischen Behandlung ihrer weichen und zugleich doch bis an die Endtöne der zweigestrichenen Oktave hinauf ausgiebigen Altstimme und mit der Intelligenz ihrer Darstellung als eine Bühnenkünstlerin von Beruf und von ausserordentlicher Vornehmheit der Schulung und des Geschmackes erwiesen. In der letzten Szene der Amneris (IV. Akt) und in den ersten zwei Akten des Saint-Saënschen Werkes leistete Madame Cahier geradezu Vollkommen-Schönes, wofür ihr denn rechtens auch mit rauschendem Beifall und vielmaligem Hervorrufe gedankt wurde. Arthur Smolian

MANNHEIM: Von unserer Oper ist wenig zu berichten, und das Wenige ist nicht einmal gut. Eine gewisse Stagnation charakterisiert den ganzen Betrieb. Der Mozart-Zyklus ist seit vielen Wochen ins Stocken geraten, von Neueinstudierungen ist nur Delibes' „Lakmé" zu nennen, in der Henny Linkenbach wiederum grossen Erfolg errang. Heubergers „Barfüssele" und Wolfs „Corregidor" sollen demnächst erscheinen, vielleicht auch noch der „Ring des Nibelungen". Der bis Herbst scheidende Intendant Hofmann hat als letzte Novität Verdi's „Falstaff" versprochen. Der zukünftige Intendant Dr. Hagemann hat sich schon fleissig in seinem demnächstigen Wirkungskreise umgesehen, und der Vertrag mit Hofkapellmeister Kutzschbach aus Dresden, dem Nachfolger des nach Schwerin übersiedelnden W. Kähler, ist nun auch perfekt geworden: Kutzschbach wird September seine Stelle hier antreten. Unser Opernspielplan entbehrt seit langer Zeit des belebenden frischen Zuges, die einzelnen Vorstellungen sind künstlerisch nur zu oft sehr mässig, da unser Personal der Oper und Operette, dem Hoftheater und dem Rosengarten-Theater dienen muss, aber auch nicht zwei Herren mit Erfolg dienen kann. K. Eschmann

PRAG: Im deutschen Theater hat die lockere Muse das Wort, weil die ernste Schwester sich für die Maifestspiele präpariert. Manas Operette „Unser Theodor" hat mit ihren Zoten dem Sonntagspublikum behagt, das auch am Wienerisch-Konventionellen der Musik keinen Anstoss nahm. Lehars nicht übertrieben „Lustige Witwe" erweist des Komponisten fortschreitende Dekadenz. Von den Opernneuheiten behaupten sich „Flauto Solo" und „Zierpuppen" im Spielplan. Neu engagiert wurden der Tenor Borullau (Wien), der Bariton Pokorny (Strassburg), die jugendlich dramatische Finger (Prag). — Im tschechischen Nationaltheater ist das alte Regime beim Pachtwechsel wiedergewählt worden und tritt seine zweite Periode mit glänzenden Verheissungen an. Hoffentlich kann ich bald auch Taten verzeichnen. Dr. Richard Batka

WARSCHAU: Am 26. April wurde zum erstenmal die zweiaktige Oper von Karl Weis: „Der polnische Jude" aufgeführt. Das Werk wurde äusserst sorgfältig in Szene gesetzt; die Hauptrolle des Bürgermeisters Hans Mathis sang mit starkem Ausdruck und im ganzen sehr charakteristisch Oberregisseur Chodakowski. Die übrigen Rollen hatten auch sehr gute Darsteller in den Damen Tracikiewicz, Fraenkel und den Herren Dygas, Tarnawski. H. v. Opieński

Digitized by Google



Jugendporträt von
JOSEPH JOACHIM
* 28. Juni 1831

V. 18

Digitized by Google

Digitized by Google

KONZERT

AACHEN: Das sechste Abonnementskonzert vermittelte uns die Bekanntschaft des Geigers Fritz Kreisler. Seine ungeheure Technik konnte er im Tartinischen Teufelstriller erweisen, Geschmack und Ausdruck im Vortrage des Bruchschen Violinkonzertes. Walter Courvoisier kann sich bei Prof. Schwickerath bedanken, dass er ihm seine „Gruppe aus dem Tartarus" so klar modellierte. Dem düsteren Ton des Gedichtes ist das Chorwerk gerecht geworden; es hat den Anschein, dass der Komponist noch zu höheren und umfassenderen Dingen berufen ist. Das Orchester spielte Wolfs italienische Serenade für kleines Orchester (Partitur von Reger) und Schumanns herrliche Frühlingssymphonie akkurat und schwungvoll. Tiefen Eindruck hinterliess das siebente Abonnementskonzert mit seinen beiden Teilen: Liszts Graner Messe und Szenen aus Parsifal. Die Festmesse (früher als Gelegenheitskomposition wenig gewürdigt) ist erst in den letzten Jahren wieder zu Ehren gekommen und mit Recht. Sind in dem sonnigen Gebilde auch einzelne Flecken, das Ganze erwärmt doch das Herz und stimmt zur Andacht. Das Soloquartett bestand aus den Damen Cahnbley-Hinken, Schünemann, den Herren Fischer und Süsse, die fleissig geprobt hatten und mit einem Achtungserfolg davon kamen. Weihevoll ertönte sodann unter Schwickeraths Zepter Wagners Karfreitagszauber und das Vorspiel des ersten Aufzuges mit dem Ende des dritten Aufzuges aus Parsifal. — Im Instrumentalverein erfreute Frl. Reboul-Paris mit gediegenen Cellovorträgen, die die seit dem letzten Male gemachten bemerkenswerten Fortschritte durchschimmern liessen. Dasselbe von Ludwig Hess behaupten zu wollen, der im letzten Waldthausenkonzert eine erlesene Sammlung von Liedern Schuberts und Wolfs vortrug, wäre deplaziert. Aber das grosse Mass von Selbstzucht, die der befähigte Künstler an sich übt, zeitigt in seinem Vortrage klares Erfassen des Inhalts der Lieder und wundervollen Ausdruck. Prof. Schwickerath sass am Flügel. Mit van der Bruyn und Moth spielte er dann von Beethoven und Brahms Klaviertrios sehr geschmackvoll und klar. Joseph Liese

BRESLAU: Unter Leitung Dr. Dohrns hörten wir von der Singakademie „Die erste Walpurgisnacht" von Mendelssohn (Soli: Cornelia Schmitt-Czanyi, Johanna Kiss, Richard Fischer, Anton Sistermans), die Kantate „Weichet nur, betrübte Schatten" von Bach und „Der zufriedengestellte Äolus" von Bach, worin Frau Schmitt-Czanyi und Sistermans prächtige Proben ihrer Sangeskunst ablegten. In einem Benefiz-Konzert für den Unterstützungsverein liess sich das Berliner Vokalquartett mit grossem Erfolg hören. An orchestralen Werken brachte der Rest der Saison Symphonieen von Beethoven und Schumann, sowie Stücke kleineren Umfanges von d'Albert, Mendelssohn, Weber, Wagner, Berlioz. In einem volkstümlichen Mittwochkonzert führte Kapellmeister Behr erstmalig die Nussknacker-Suite von Tschaikowsky auf; im Verein mit Konzertmeister Himmelstoss spielte er das d-moll-Konzert für 2 Violinen von Bach. Der einzige Mann in Breslau, der mit voller Entschiedenheit für die moderne Produktion in die Schranken tritt, ist der Direktor des Breslauer Konservatoriums, Willy Pieper. Er hat aus den Lehrern seiner Anstalt eine Kammermusikvereinigung gebildet und führt mit dieser fast ausschliesslich neue Kammermusikwerke auf. Sein letzter Musikabend brachte in gelungener Ausführung eine Sonate für Klavier und Violoncello von Klengel und ein bedeutsames Quintett für Klavier und Streicher von Zdenko Fibich. — Von Solisten liessen sich hören Ida Hiedler, Lotte Kaufmann, Otto Silhavy und Hans Hielscher. Registriert sei ein Konzert des Plüddemannschen Frauenchors, das an Ehren reiche Konzert zum 25jährigen Künstlerjubiläum von Jettka Finkenstein und ein Harmoniumabend mit Oskar Bie. J. Schink

Digitized by Google

DRESDEN: Das Palmsonntagskonzert im königl. Opernhause brachte unter Hagens Leitung Bruchstücke aus „Parsifal“ und die „Neunte“ von Beethoven. In ersteren waren die Herren Grosch und Rains solistisch tätig; zu ihnen gesellten sich bei der Symphonie noch die Damen Abendroth und Schäfer. Am Karfreitag führte sich der neue Kantor der Kreuzkirche Otto Richter mit einer wohlgelungenen Aufführung der Bachschen „Matthäus-Passion“ in verheissungsvollster Weise ein. Er verzichtete auf eine der konzertmässigen Bearbeitungen des monumentalen Werkes, fügte, gemäss der Originalpartitur, nur Flöten und Oboen sowie die Orgel zum Streichorchester und behielt diese Begleitung (mit Ausnahme eines einzigen a cappella gesungenen) auch bei den Chorälen bei. Die Aufführung trug einen unverkennbar kirchlichen Charakter, ohne dabei etwa Mangel an Leben und Bewegung zu verraten. Von den Solisten ragte besonders Herr Rüdiger als Evangelist hervor. Am selben Tage brachte Albert Römhild in der Martin Lutherkirche Mozarts grosse Messe c-moll mit wundervollem Gelingen zu Gehör. Hier glänzte solistisch in erster Linie Cornelia Schmitt-Csányi, die unübertreffliche Vertreterin der überaus schwierigen Sopranpartie. Ein Ereignis für Dresden war das Konzert des „Kölner Männergesangvereins“, der unter Leitung von Josef Schwartz einen unerhörten Erfolg erzielte und hoffentlich unseren einheimischen Männerchören reiche Anregung und Belehrung geboten hat, vor allem darüber, dass es wohl möglich ist, bei subtilster technischer Ausbildung dem Männergesange seinen volkstümlichen Grundton zu wahren. In dieser Hinsicht wirkte besonders die Wiedergabe des Hegarschen Chorliedes „Totenvolk“ wie eine Offenbarung. Ein zweiter Liederabend von Raimund von Zur Mühlen, ein dritter von Ludwig Wüllner sowie ein recht gut gelungenes Konzert des heimischen Sängerpaares Wilhelmine und Hermann Nüssle (Alt bzw. Bariton) seien weiter genannt. In einer Vormittagsaufführung in Bertrand Roths Musiksalon brachte Martha Günther Gustav Mahlers tiefernste „Kindertotenlieder“ mit beträchtlicher Wirkung zu Gehör. Werfe ich einen abschliessenden Rückblick auf die nun beendete Konzertzeit, so ist zu sagen, dass sie zwar eine ungeheure Flut von Musik in zahllosen Durchschnittsaufführungen brachte, aber an Zahl und Bedeutsamkeit der neuen Erscheinungen oder der Neueinstudierungen älterer Werke weit hinter anderen Wintern zurückstand. F. A. Geissler

KÖLN: Im Saale des Konservatoriums hielten zwei einheimische Künstler, die Pianistin Hedwig Meyer und der Geiger Bram Eldering, einen prächtig gelungenen Brahms-Abend ab, an dem sie gemeinsam die Sonaten Werk 78, 100 und 108 zu Gehör brachten. — Am achten (letzten diesjährigen) Kammermusikabend des Gürzenich-Quartetts (Bram Eldering, Carl Körner, Josef Schwartz und Friedrich Grützmacher) gelangte die als vornehmliches Saisonprogramm gewählte Ausführung sämtlicher Beethovenscher Streichquartette mit einer vorzüglichen Wiedergabe der Quartette in G-dur, Werk 18, und cis-moll, Werk 131, zum schönen Abschluss. Beethovens Todestag gab Anlass, auch das dritte Tonstück aus seinen Schöpfungen zu entlehnen und so konnte man der Vorführung des grossen Klavier-Trios in B-dur, Werk 97, durch Bram Eldering, Friedrich Grützmacher und Hedwig Meyer mit reinem Genusse lauschen. — In den beiden letzten Aufführungen der Musikalischen Gesellschaft war das Auftreten von Anton Foerster und Daisy Strack von recht verschiedenartigen Eindrücken auf die Hörerschaft begleitet. Während die Geigerin sich dem Paganinischen D-dur Konzert technisch nicht gewachsen zeigte und auch in anderen Beziehungen bei übrigens schönem Ton noch nicht die wünschenswerte Konzertreife bewährte, erspielte sich Foerster mit Liszts A-dur Konzert einen vollen Erfolg. — In der Musikalischen Gesellschaft hörte man von Karl Dietrich den ersten Satz von Tschaikowsky's Violinkonzert und Wieniawsky's „Faustphantasie“. Die keineswegs alltägliche, stark persönlich anmutende

Digitized by Google

Auffassung, die er beiden Tonstücken bei der Ausführung unterlegte, die vielvermögende Technik und ein gewisser, aus dem ganzen Spiel sprechender, vornehmer Geschmack, sicherten dem hier neu eintretenden Geiger und Konzertmeister ein starkes Interesse seiner Hörer und warmen Erfolg. Raffs Ouvertüre über „Ein' feste Burg" vermochte trotz der Anwaltschaft Fritz Steinbachs den Eindruck einer veralteten, weil in sich wenig lebensfähigen Komposition nicht zu verleugnen. — Elisabeth Boehm-van Endert erzielte im Kölner Tonkünstlerverein mit einer Liederreihe ihres Gatten Adolf P. Boehm, deren aparte stimmungsvolle Lyrik allgemein angesprochen hat, sehr kräftige Wirkung. Die Pianistin Ries-von Trzaska hat hier an anderer Stelle früher schon vorteilhaftere Eindrücke hinterlassen als jetzt, wo sie sich bei der Wiedergabe einiger Chopinscher Stücke stark nervös disponiert und keineswegs auf der Höhe der Situation zeigte. — Die Palmsonntagaufführung, das elfte Gürzenich-Konzert, brachte Mendelssohns „Elias" zu ganz besonders schöner Wiedergabe. Einzig schön, so recht durchdrungen vom bestverstandenen Geiste der hehren Tonschöpfung, leitete Fritz Steinbach die Aufführung. Die gewaltige Basspartie des Propheten sang Felix v. Kraus mit stilistischer wie gesangstechnischer Meisterschaft. Seine die Altpartie hervorragend schön vertretende Gattin Adrienne v. Kraus hat sich in jüngster Zeit zu einer ganz vortrefflichen Konzertmezzosopranistin entfaltet. Im ruhigen Gesange von vielem Reiz, erreichte Tilli Cahnbley-Hinken aus Dortmund in den bewegten und dramatisch belebten Momenten doch nicht die volle Wirkungskraft der Sopranpartie, während sich der Tenorist Paul Reimers recht günstig einführte. Orchester und Chöre gingen unter Steinbachs elektrisierender Führung in ihrer schönen Aufgabe mit sicherem Können und aller Hingabe auf. — Das zwölfte Gürzenich-Konzert, der karfreitägliche Abschluss der Saison, brachte auch diesmal Bachs Matthäus-Passion, deren mustergültige Interpretierung durch Fritz Steinbach ich schon vor Jahresfrist rühmen konnte. Unter den Solisten ragten wiederum Felix und Adrienne v. Kraus hervor, während Martha Beines aus Köln sich als eine sehr schätzenswerte Oratoriensopranistin bewährte. Franz Litzinger, der den Evangelisten im Hinblick auf die heikle Art der Partie sehr lobenswert sang, fehlen doch Frische, Konsistenz und Männlichkeit des Tones heute zu sehr, als dass er ganz hätte befriedigen können. Die verschiedenen kleinen Basspartieen sang Louis Bauer von der hiesigen Bühne mit prachtvoller Stimme, aber nicht genügend konzertmässig ausgefeilt. Monsignore Cohen, der ausgezeichnete Leiter des Domchors, verstand es, mit sechzig seiner prächtig geschulten Knaben ganz selten schöne Wirkungen zu erzielen.

Paul Hiller

KOPENHAGEN: Ernst v. Dohnányi spielte schöner wie je die Lisztsche h-moll Sonate und es gelang ihm beinahe, das Publikum für dieses hier fast nie gespielte Wunderwerk zu interessieren! Sonst haben die Besuche der fremden Gäste so ziemlich aufgehört; der letzte war der des Sängervereins des Christiania Handelsstands unter Iver Holter, der namentlich mit a cappella Vorträgen glänzte. — Auch die grösseren Kopenhagener Musikvereine haben jetzt ihre letzten Konzerte gegeben. Der Cäcilienverein schloss mit Bachs Matthäuspassion ab, der Musikverein gab eine wertvolle Symphonie des fast wieder entdeckten Schweden Franz Berwald und ein Chorlied von L. Rosenfeld, in dem der Komponist ein altes einfaches Lied zu modern und gewaltsam behandelte. Viel glücklicher hatte Gustav Helsted seine Aufgabe aufgefasst, der zu einem eigentümlichen Text von Paludan-Müller eine reizende und stimmungsvolle Musik gesetzt hatte (für Frauenchor mit Klavier zu vier Händen). Diese Nummer, a cappella-Lieder von Fabricius und ein Streichquartett des debütierenden Komponisten Roger Henrichsen waren die Neuheiten des letzten Abends des „Dänischen Konzertvereins".

Dr. William Behrend

Digitized by Google

LEIPZIG: Ein paar Oratorien-Aufführungen und Hauskonzerte des Riedel-Vereins und des Bach-Vereins stehen zwar noch aus —, im übrigen aber hat während der ersten drei Aprilwochen das Dauerkonzertieren der Saison 1905/1906 mit einem in jeder Hinsicht verspäteten Vortragsabend Elsa Lauras von Wolzogen, mit der Karfreitagsaufführung von Bachs Matthäus-Passion und mit einigen wirklich bedeutsamen Männerchor-Konzerten seinen Abschluss gefunden. Die ausnahmsweise von Hans Sitt geleitete diesjährige Wiedergabe der Matthäus-Passion gelang bei mehr objektiver Darlegung des Werkes in sehr anerkennenswerter Weise; die wohlvorbereiteten Chöre und die Gewandhausmusiker, denen sich an der Orgel und am Cembalo die Herren Paul Homeyer und Karl Reinecke zugesellt hatten, sangen und spielten durchaus sicher und klangschön, und in den Sologesängen lernte man neben Helene Staegemann und Jacques Urlus, die in alter Weise Vortreffliches leisteten, Pauline de Haan-Manifarges als hochschätzbare Vertreterin der Altpartie und Gerard Zalsman als sympathisch anmutenden Interpreten der Jesus-Partie kennen. Grossem Interesse begegnete ein vom „Leipziger Männerchor“ und seinem Dirigenten Gustav Wohlgemuth veranstaltetes Hegar-Konzert, in dem Friedrich Hegar persönlich seine für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester gesetzte stimmungsreiche Konzertszene „Ahasvers Erwachen“ und seine für Bariton-, Tenorsolo, Männerchor und Orchester komponierte grosszügige und besonders in dem die „Meerfahrt“ schildernden Teil äusserst wirksame Ballade „Das Herz von Douglas“ vorführte (wobei die Soli durch Paul Boepple und Hans Schlitzer zu trefflicher Wiedergabe gelangten), der konzertgebende Verein aber unter Leitung Wohlgemuths die altbekannten a cappella-Gesänge „Totenvolk“ und „Jung Volker“ sowie ein dem Leipziger Männerchor gewidmetes schlichtliebenswürdiges „Frühlingslied“ von Hegar in rühmlichster Weise vortrug. Dr. Hegar erzielte mit seinem grossen chor-musikalischen Illustrationstalent vollen Erfolg. Vierzehn Tage später erschien der „Kölner Männergesangverein“ und ersang sich unter seinem Meisterdirigenten Jos. Schwartz mit seinen zur äussersten Verfeinerung des Männerchorklanges und des Vortrages geförderten Reproduktionen von Heusers „Thalatta“, Hegars „Totenvolk“ und vielen fein gestimmten Chorliedern von Schumann, A. von Othegraven und andern Tonsetzern einen vollen Triumph. Am schönsten bewährte sich das ganz ausserordentliche, hier und da schon fast an Überkultur grenzende Können der Kölner Sänger an Schumanns „Der träumende See“, „Die Minnesänger“ und „Ritornell“ sowie an A. von Othegravens entzückender Chorburleske „Der Leiermann“. Als eine vortreffliche hochstimmige Koloratursängerin erwies sich mit dem Vortrage der Entführungs-Arie „Martern aller Arten“ und des Alabieffschen Liedes „Nachtigall“ die im Konzert der Kölner mitwirkende Angèle Vidron, während Otto Neitzel mit seinen zwar tief musikverständigen, aber in der Tongebung nüchtern-unschönen und in der Technik fahrigen Vorträgen neuerdings erkennen machte, dass er als Klavierspieler nicht vor die Öffentlichkeit gehört. Gleiche Kunstvollkommenheit, wie sie die Kölner besitzen, bei wesentlich naturfrischerem Ausströmenlassen der Stimmen, das war es, womit wenige Tage später der nur fünfzig Mann starke, von Ferdinand Vach gebildete und geleitete „Sängerbund mährischer Lehrer“ staunende Bewunderung und begeisterte Freude hervorrufen konnte. Durchaus notenfrei aus dem Gedächtnis singend führten die mährischen Lehrer vorwiegend Heimatskunst vor, die sie denn auch in ihrer Landessprache sangen, rassig-eigenartige Fremdlandsklänge, aus denen es bald wie altertümliche Kirchenharmonieen oder farbenfremde Stimmungsmalerei und bald wie ausgelassen-fröhlicher Tanzschritt, schwermütiges Klangträumen und trällernde Volksheiterkeit hervortönte. Neben grösseren Chorballaden von Vendler, Křížkovský und Smetana erklangen da weich-lyrische Gesänge und patriotische oder derbfröhliche Volkslieder von Nešvera, Neumann, Janáček, Palla und

Digitized by Google

Malát und alle diese durch Vollblütigkeit des musikalischen Temperamentes und Klangreize des Tonsatzes fesselnde Vorträge umrahmten zwei in jeder Hinsicht — als Kompositionen sowie auch als Vortragsleistungen — herrlichste Darbietungen: das sinnigschöne Lied „Über den Feldweg" von J. B. Förster und eine als „Karfreitagslied" bezeichnete wunderbar toninbrünstige Lamentation von O. Nebuška. Arthur Smolian

MOSKAU: Die Gedenktage der letzten Wochen brachten uns Konzerte, die nur Werke der Tondichter enthielten, denen die Feier galt. So widmete die Kais. Musik-Gesellschaft einen Abend unter Ippolitow-Iwanow dem Andenken Arensky's, mit folgendem Programm: Symphonie op. 4, Ballade für Chor a-cappella, zweites Klavier-Konzert op. 2, klar und verständnisvoll von Goldenweiser gespielt, eine Gruppe seiner Lieder von Fr. Sollin vorgetragen. — Auch Taneïew gab einen Klavier-Abend, nur aus Werken des so früh Dahingeschiedenen bestehend. — Dem Andenken Moussorgsky's, dessen 25. Todestag auf den 16./29. März fiel, wurde eine Matinée von den Liebhabern der russischen Musik gewidmet. — Ein Vierteljahrhundert ist seit dem Tode Nicolai Rubinsteins verflossen. Der 11./24. März ist ein grosser Gedenktag für unsere Stadt, der seine ganze Schaffenskraft gehörte. Schumanns Requiem unter Ippolitow-Iwanow kam zur Aufführung. Taneïew, der dem Meister so nahe stand, spielte Beethovens G-dur Konzert mit einer Kadenz von Nicolai Rubinstein. — Ein Symphonie-Konzert wurde von Noskoffsky (Warschau) glanzvoll dirigiert; ein anderes von Leitner, der mit einer herrlichen Wiedergabe der zweiten Symphonie Schumanns, des „Till Eulenspiegel" von R. Strauss und der „Francesca" Tschaikowsky's erfreute. — Die Moskauer Liedertafel gab ein erfolgreiches Konzert unter E. Kremser (Wien). — Im letzten Konzert der Philharmoniker kam die „Scheherezade" von Rimsky-Korsakoff und Glazounoff's Suite „Aus dem Mittelalter" unter Chessin zur Aufführung. E. von Tideboehl

MÜNCHEN: Seit langem hatten wir keine an Novitäten der Akademiekonzerte so reiche Saison. Auch die letzten Abende blieben dieser Tendenz treu. Das 6. Akademiekonzert brachte eine sehr frisch erfundene und durchgeführte symphonische Phantasie von A. Schmitt, die nur leider in der Formgebung etwas zerstückelt ist. Die symphonische Dichtung „Judith" von A. Reuss im 7. Konzert wurde vom Publikum abgelehnt; die zweifellos sehr geschickte musikalische Mache konnte den Mangel selbständiger thematischer Gedanken nicht vergessen machen. Eine der besten Novitäten der ganzen Saison brachte das letzte Akademiekonzert mit Löfflers symphonischer Dichtung „La mort de Tintagiles"; zwar ist das an ein Maeterlincksches Drama sich anschliessende Programm nicht recht verständlich, allein die musikalische Durchführung verdient alles Lob, namentlich wegen der eindringlichen Thematik und der stimmungsvollen Romantik dieser Tondichtung. Dass die in diesen Konzerten gespielten älteren Werke (darunter Beethovens Fünfte und Berlioz' Haroldsymphonie) mit gewohnter Vollendung gegeben wurden und dem Dirigenten Mottl die gewohnten Beifallsorgien einbrachten, braucht kaum erwähnt zu werden. Das Bedeutendste aber, was wir von Mottl im Konzertsaal bisher hörten, war die Aufführung der Beethovenschen Missa solemnis im Palmsonntagskonzert der Akademie, die in allen Einzelheiten wirklich meisterhaft war und das gigantische Werk in seiner vollen Grösse vor uns erstehen liess. Im 11. Kaimkonzert gab es ebenfalls eine Novität, K. v. Kaskels „Humoreske", ein nach Konzeption wie geistigem Gehalt gleich vorzügliches Werk, das grossen Anklang fand. Das letzte Kaimkonzert brachte neben Händels Streicherkonzert in d-moll die herkömmliche Aufführung der 9. Symphonie von Beethoven, die für den Dirigenten Schnéevoigt einen ruhmvollen Abschluss seiner ersten Saison als Weingartners Nachfolger bedeutete. Von sonstigen grösseren Veranstaltungen sind noch zu nennen eine sehr gelungene Aufführung der Mozartschen c-moll Messe durch die internationale Mozartgemeinde, ein

Digitized by Google

Privatkonzert des sehr begabten amerikanischen Komponisten und Dirigenten H. Hadley, das u. a. mit „Tod und Verklärung" die einzige Aufführung eines Straussschen Orchesterwerks in dieser Saison brachte (!!), ein erfolgreiches Konzert des Chorschulvereins und ein Konzert des Porgeschors, in dem neben zwei selteneren Bachschen Kantaten Regers Karfreitagskantate „O Haupt voll Blut und Wunden", ein meisterhaftes und ungemein tiefes, stimmungsvolles Werk zu Gehör kam. Ein Orchesterliederabend von W. Martin erregte durch sein hochmodernes Programm Interesse; der Sänger selbst erfreute durch vornehm künstlerische Auffassung und musikalische Sicherheit, war aber stimmlich seiner Aufgabe nicht gewachsen. Von den Kammermusikabenden interessierten neben den letzten Soireen der „Böhmen" und „Münchner" namentlich die zwei Konzerte Joachims (Werke von Mozart, Beethoven und Brahms), die den Altmeister in gewohnter künstlerischer Rüstigkeit zeigten. Unter den Solistenkonzerten übte neben den Klavierabenden von Lamond, Pauer, Klum u. a. der Liederabend von Ernestine Schumann-Heink die meiste Anziehung aus. Hier hörten wir u. a. die zwei Gesänge für Alt und Bratsche (Kammermusiker Haindl) in idealer Vollendung.

Dr. Eugen Schmitz

NEW YORK: Die Conriedsche Operngesellschaft verliess uns am 17. März. Gewöhnlich haben wir eine kleine Überschwemmung von Konzerten nach dem Weggang der Oper; diesmal aber hat auch das Konzertgeben ein rasches Ende gefunden; Newyork kann noch nicht so viel Musik verdauen wie Berlin. Frank Damroschs Musical Art Society hat als Novitäten Regers „O Haupt voll Blut und Wunden" und Strauss' „Jacob, dein verlorener Sohn" gebracht; sie fanden nicht viel Beifall. Das Kneisel-Quartett hat in seinem letzten Konzert, neben Quartetten von Chausson und Grieg, das selten gehörte op. 51, No. 1 von Brahms gebracht. Das Olive Mead-Quartett verdient auch Erwähnung. Es besteht aus vier jungen Damen, die sehr fleissig üben und wirklich ausgezeichnet spielen. Von amerikanischen Komponisten haben Henry Holden Huss und Harvey Worthington Loomis eigene Konzerte gegeben. Die Church Choral Society hat Horatio Parker's „Hora Novissima" aufgeführt, ein Werk, das auch in England gefallen hat, und das hinter denen von Elgar nicht zurücksteht. Im letzten Konzert des Russian Symphony Orchestra hat Emil Sauret das Violinkonzert von Dvořák vorgetragen. Von Pianisten, die hier gehört wurden, ist Harold Bauer noch zu erwähnen. Die Oratorio Society, die seit Jahren ihr Leben ganz vom Händelschen „Messias" gefristet hat, hat endlich in „Samson und Dalila" von Saint-Saëns ein zweites zugkräftiges Werk gefunden. Bis 1. November wird man nun hier keine Musik öffentlich hören, ausser in den Operettentheatern.

Henry T. Finck

NÜRNBERG: In die letzten sechs Saisonwochen drängt sich bei uns allwinterlich eine Menge Musik zusammen. Ich beginne mit Orchesterleistungen: die Philharmoniker unter Wilhelm Bruch brachten von Seltenerem Liszts Bergsymphonie und zwei Bruchstücke aus Berlioz' Romeo und Julia, beide recht und nicht schlecht. Schnéevoigt mit der Kaimschar kam als Missionär und predigte mit begeistertem Können die Schönheit der IV. Symphonie von Anton Bruckner; auch seine Darstellung der Beethovenschen c-moll riss durch den grossen, feurigen Zug fort. Im Privatmusikverein spielten die „Böhmen", vollendet wie immer (nur der „Mozart" schien ihnen nicht ganz zu liegen), und an einem anderen Abend konnte man Lamond als Beethovenspieler kennen lernen und still bewundern; ob Beethoven selbst das hellenische Mass in der Leidenschaft immer so gewahrt hat, wie Lamond, bezweifle ich übrigens. Karl Straube (Leipzig) spielte auf der neuen Orgel des Kulturvereinssaales (von Strebel-Nürnberg mustergültig erbaut); er spielte Bach und Reger: als Pionier für den letzteren und als Lebenswecker des so oft zum Akademieheiligen Erstarrten. Der Verein für klassischen Chor-

Digitized by Google

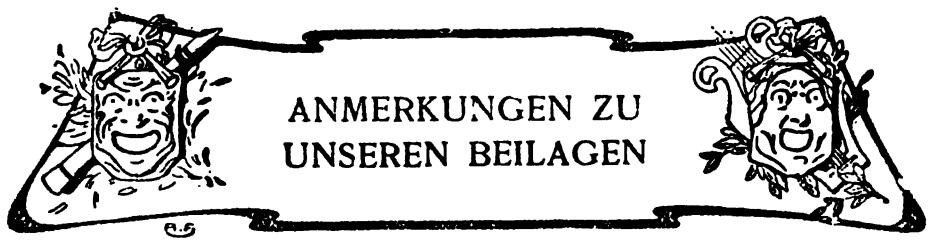
gesang unter Dorner wiederholte die Matthäus-Passion und war diesmal seiner Aufgabe auch innerlich näher gekommen, aber so lange man noch mit „Bearbeitungen" genügsam ist, ist man in das Herz Bachs noch nicht gedrungen. Christus ward von Sistermans sehr schön gesungen und empfunden, den Evangelisten sang unser Nürnberger Ankenbrank, gut und ausdauernd. Aus dem Konzert des neuen tüchtigen Lehrergesangvereins nenne ich Brahms' Rhapsodie mit Altsolo (Lilly Hecking) und Liszts etwas frostigen Festgesang an die Künstler. Als Sterne niederer und niederster Ordnung gingen durch unsere Konzertsäle: Willi Martin (Baritonist aus München), Adelaide Velhaven, Pauline Priess und ein aus Nürnberger Theatermusikern sich entwickelndes Streichquartett. Dagegen darf ich des Genusses nicht vergessen, den Helene Staegemanns köstliche Singkunst und E. von Dohnanyi's interessantes Klavierspiel uns verschafft haben. Dr. Flatau

PETERSBURG: Die sogenannten „Russischen Symphonie-Konzerte", die seit zwanzig Jahren im grossen Adelssaale, unter Mitwirkung des Hofopernorchesters, gegeben werden und früher beständig durch Abwesenheit der Zuhörer glänzten, erfreuen sich jetzt immer mehr der Gunst des Publikums. In den diesjährigen Konzerten bekam man eine Fülle von Novitäten zu hören: eine Symphonie von Skrjabin, eine symphonische Dichtung „Die Visionen des hl. Antonius" von A. Wyschnegradski, „Scène dansante" von Glazounow, „Polonaise" von Ljapunow, ein symphonisches Bild „Drei Palmen" von Spendiazow; ferner gelangten zur Aufführung „Das Märchen" von Rimsky-Korssakow, seine Ouvertüre zur Oper „Das Mädchen von Pskow", Wihtols symphonisches Bild „Eine Lihgofeier", Skizzen von Ljadow: „Von alten Zeiten" und „Tabatière à musique". — Des 25. Todestages Mussorgski's, eines der Begründer der jungrussischen Komponistenschule, zu gedenken, kamen im ersten Konzert eine Reihe seiner originellen Werke zu Gehör. — Von den Novitäten erregte diesmal grosses Interesse die dritte Symphonie „Le Divin Poême" von Alexander Skrjabin. Sie ist eine wahre Bereicherung der Musikliteratur und wird auch ausserhalb Russlands dem jungen hochbegabten Tondichter neue Lorbeeren eintragen. Bernhard Wendel

WARSCHAU: Die noch immer unruhige Lage bei uns hat fast alle auswärtigen Künstler nach Warschau zu kommen verhindert; nur Frh. v. Reznicek hat in der Philharmonie eine Reihe von Konzerten mit verschiedenem Erfolg dirigiert; ältere Werke (z. B. die unvollendete Symphonie von Schubert) fielen in seiner Ausführung vorzüglich aus, mit neueren, wie den Strausschen Tondichtungen oder den Symphonieen von Tschaikowsky scheint er nicht sehr vertraut zu sein. — Die allgemeine Aufmerksamkeit hat ein Konzert der jungen polnischen Komponisten (Dirigent Fitelberg) geweckt, die mit einer Reihe symphonischer Werke aufgetreten sind. Die eigenartige harmonische und instrumentale Koloristik und die sich stark auszeichnende Individualität der Herren: Rozycki, Fitelberg, Szeluta und Szymanowski (äusserst interessante Variationen, Klavieretüden und Präludien) lassen viel für die Zukunft der jungen Komponisten wie auch für die Entwicklung der modernen symphonischen Musik in Polen erhoffen. — Technisch sehr gewandt, aber noch wenig selbständig hat sich in einem eigenen Konzert Felix Nowowiejski gezeigt; seine h-moll Symphonie war vielleicht die beste Nummer des Programms. H. v. Opieński

Wegen Raummangels mussten für das nächste Heft zurückgestellt werden die Berichte: Brünn, Frankfurt, Köln, Leipzig, München, Nürnberg, Paris, Rio Grande, Strassburg, Weimar (Oper); Agram, Amsterdam, Antwerpen, Baltimore, Braunschweig, Bremen, Bromberg, Brünn, Brüssel, Darmstadt, Dessau, Dortmund, Erfurt, Freiburg, Giessen, Graz, Halle, Hannover, Jena, Kassel, Kiel, Köln, Königsberg, Leipzig, London, Lübeck, Luzern, Mainz, Manchester, Paris, Prag, Rio Grande, Schwerin, Teplitz, Tsingtau, Wiesbaden, Worms (Konzert).

Digitized by Google



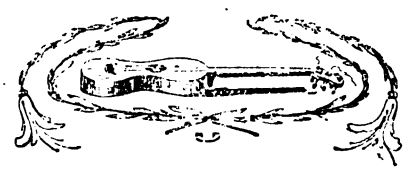
ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Es freut uns, die Publikation der neuaufgefundenen Beethovenbriefe mit der neuen Büste Beethovens von N. Aronson begleiten zu können, die wir gleich in drei Aufnahmen vorführen möchten, da wir sie für sehr schön halten. Zur Vorlage für unsere Netzätzungen wählten wir Photographieen, die bei Jacques Casper, Berlin, erschienen sind. Aronson ist Russe und seine slawische Natur enthüllt sich merkwürdig in dieser Büste. Wir wollen Emil Heilbuts Worte wiedergeben, die folgendermassen den Bildhauer und sein Werk charakterisieren: „Mit dem russischen musikalischen Talent hat er sich in Beethoven hineingelebt, reich und voller Ausdruck ihn gestaltet, die physische Erscheinung ist lebhaft und mit dem feinfühligen Raffinement des an Rodin, Troubetzkoi und Rosso herangebildeten Technikers wiedergegeben worden — aber Aronson hat ihn unwillkürlich wie einen Einsiedler in der russischen Steppe wiedergegeben. Er ist von Schmerzen und auch etwas von Wodki trunken. Es ist ein russischer Beethoven."

Die Weber-Bilder unseres Weberheftes vermehren wir heute durch ein altes, nach einer Steinzeichnung von Gentili, und ein neues, nach dem Porträt von F. Rumpf; das erste ist wahrer, das zweite schöner als manche landläufige Darstellung früheren und heutigen Datums, und darum erschien uns die Wiederholung wohl geboten.

Das Jugendbildnis Joseph Joachims soll uns daran gemahnen, dass der rüstige Künstler in wenigen Tagen sein 75. Lebensjahr beendet haben wird, er, der eben noch das Schumann-Fest in Bonn mit jugendlicher Frische und seltener Ausdauer geleitet hat.

Das Exlibris für den mit diesem Heft abgeschlossenen Band XIX unserer MUSIK bildet wie üblich das Finale.



Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107 I.

Digitized by Google

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM III. QUARTALSBAND DES FÜNFTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1905/6)

Abendroth, Irene, 418.
Abendroth, Max, 181.
Abendroth, Kpm., 254.
Abt, Elisabeth, 184. 198. 413.
Ackté, Aïno, 70. 71. 121. 273.
Adam, Adolphe, 184.
Adrian, Lotte, 201.
Afferni, Ugo, 71.
d'Agoult, Gräfin, 43. 44. 97. 136 (Bild).
Alabieff, Alexander, 420.
Albert v. Monaco, Fürst, 188.
d'Albert, Eugen, 32. 67. 68. 71. 120. 122. 128. 129. 131. 165. 184. 202. 205. 276. 280. 347. 348. 395. 417.
Albrecht, Markgraf v. Brandenburg, 400.
Alexander, Grossherzog v. Sachsen-Weimar-Eisenach, 181.
v. Alitisz, Alexander, 384. 385.
Althof 382.
Altmann-Kuntz, Margarete, 278.
Altschuler, Modest, 203.
Alvarez (Sänger) 273.
Amati, Nicolaus, 394.
Ambros, A. W., 183. 384.
Ancona (Sänger) 133.
Andersen, H. Chr., 30. 124. 342.
Andersen, Joachim, 200.
Andersen, Wilhelm, 160.
Andersen, Frau (Sängerin), 256.
Andrae, Harald, 196.
André, Johann, 302. 384.
Andres, Edeltraut, 415.
Angé de Lassus, Lucien, 186.
Angove, Ivy, 68.
Ankenbrank (Sänger) 423.
Anselmi (Sänger) 66.
Ansorge, Conrad, 205.
Anton, Max, 413.
Apel, Joh. Aug., 321.
Arctowska, Jane, 68.
Arensky, Anton, 68. 70. 134. 421.
Arger, Jane, 127.
Armbrust, Walter, 127.
Arndt, E. M., 179.
v. Arnim, Achim, 312.
v. Arnim, Bettina, 253.
Arnoldson, Sigrid, 66. 189.
Arntzen, Antoinette, 395.
Aronson, N., 424.
d'Artelli, Régina, 196.
Aschaffenburg, Alice, 351.
Auber, D. F. E., 184. 187. 188. 341. 349. 376.
v. Auer, Leopold, 131. 201.
Aulin, Tor, 202.
Austin, Frederick, 132.
Auzende (Komponist) 133.
Bach, Joh. Seb., 12. 35. 57. 63. 67. 68. 70. 75. 80. 81. 84. 85. 86. 88. 89. 98. 129. 141. 142. 144. 148. 150. 152. 153. 156. 169. 172. 195. 198. 199. 201. 277. 278. 315. 345. 346. 350. 395. 396. 410. 417. 418. 419. 420. 422.
Bach, J. Chr., 198.
Bach, Otto, 386.
Bach-Verein (Leipzig) 420.
Back, Bürgermeister, 278.
Backhaus, Wilhelm, 133. 199. 200.
Baggesen, Jens, 334. 388.
Bailet, Adeline, 126.
Balakirew, Mili, 106.
Ballio, Anna, 127.
Bandel, Theodore, 69.
Bandrowski, Alexander, 186.
Banasch, Richard, 185.
Banger Nachf. 207.
Barbaja (Impresario) 22. 288.
Barbier, Jules, 416.
Barcewicz, Stanislaw, 201.
Barck, Cornelius, 119.
Bardazewska 172.
Bärmann, H. J., 299. 318.
Barnay, Lola, 206.
Bartel, Lucile, 133.
Bartram, Robert, 65. 414.
Barzewitsch, Stephan, 134.
Bassermann, Florence, 113.
Bassermann, Fritz, 113.
Bassi (Sänger) 186.
Batka, Richard, 114. 191. 248. 249. 252. 347.
Battistini (Sänger) 66.
Batz, Reinhold, 415.
Bauberger, Alfred, 191.
Bauer, Louis, 419.
Bauer, Paula, 192.
Baumbach, Rudolf, 179.
Beaumarchais, Pierre Augustin, 116. 117. 274.
Bechstein, C., 394.
Becht, Ella, 200.
Becker, Hugo, 349. 409.
Becker, Reinhold, 129.
Beckmann, Gustav, 154. 213.
Beeg, George, 118.
van Beethoven, Johann, 355. 366. 367.
van Beethoven, Karl, 362. 364. 366. 368.
van Beethoven, Ludwig, 12. 15. 20. 22. 24. 49. 50. 67. 68. 70. 71. 98. 104. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 133. 134. 135. 136. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 204. 205. 206. 207. 212. 256. 262. 276. 279. 289. 312. 313. 315. 319. 322. 330. 342. 349. 351. 355 ff (14 bzw. 15 ungedruckte Briefe B.'s). 373. 378. 388. 392. 396. 397. 417. 418. 421. 422. 424 (Bilder).
Behm, Eduard, 205.
Behnée, Harriet, 423.
Behr, Hermann, 417.
Beidler, Franz, 134.
Beier, Franz, 65. 414.
Beines, C., 200.
Beines, Martha, 194. 419.
de Beilaille (Pianistin) 22.
Bellini, Vincenzo, 122.
Bellwidt, Emma, 194.
Bender, Paul, 191.
Benedikt, J., 376. 390.
Berard, Helene, 70.
Berber, Felix, 201.
Bérél, Paul, 188.
Berger, Albrecht, 415.
Berger, Wilhelm, 200.
Bergman, Gustav, 205.
Berliner Madrigal-Vereinigung 205.
Berliner Musikalien-Druckerei 393.
Berliner Vokalquartett 417.
Berlioz, Hector, 4. 5. 6. 56. 65. 70. 71. 96. 98. 133. 135. 194. 198. 199. 202. 203. 207. 212.

Digitized by Google

259. 276. 284. 312. 349. 396. 417. 421. 422.
Berneker, Constantin, 131.
de Berry, Herzogin, 16. 17.
Berthold (Kammermusiker) 64.
Berton 414.
Bertram, Theodor, 116. 195.
Berwald, Franz, 419.
v. Beyer, Dr., 361. 362.
Beyle, Léon, 123.
Bibl, Rudolf, 115.
Kgl. Bibliothek (Berlin) 396.
Kgl. Bibliothek (Breslau) 396.
Kgl. Bibliothek (Jena) 396.
Bie, Oskar, 417.
v. Biegeleben 41.
Bigot de Morogues, Marie, 356.
Birrenkoven, Willy, 415.
Bischoff, Hermann, 280.
Bischoff, Johannes, 347.
v. Bismarck, Otto, 247.
Bizet, Geneviève, 188.
Bizet, Georges, 114. 131. 187. 188. 279. 416.
Bizet, Jacques, 188.
Björnson, Björnsterne, 350. 408.
Blahetka, Leopoldine, 21.
Blank, Viktoria, 181.
v. Blankensee, Graf Karl, 335.
Blanquart 277.
Blass, Robert, 412.
Blech, Leo, 204. 347. 413.
Kgl. Blindenanstalt (Steglitz) 394.
Blöchlinger 365. 366.
Blockx, Jan, 185.
Blumenfeld, Felix, 134.
Blüthner, Julius, 113. 394.
Boccherini, Luigi, 325.
v. Boehe, Arthur, 212.
Boehm, Adolf P., 419.
Boehm-van Endert, Elisabeth, 419.
Boëly, A. P. F., 150.
Boëllmann, Léon, 150.
Boepple, Paul, 180. 420.
Bohm, Anna, 127.
Böhm, Julius, 114.
Bohn, Emil, 104.
Boito, Arrigo, 186.
Boieldieu, F. A., 185. 341.
Bolz, Oskar, 348.
Bondi, Georg, 45.
Bonnemaison (Musikverlag) 23.
Bopp, W., 351.
Bopp-Glaser, Auguste, 68.
Borchard, Adolphe, 133.
v. Bordeaux, Herzog, 17.
le Borne, Fernand, 132.
Boronat, Olympia, 66.
v. Bortkiewicz, Sergei, 127. 205.
Borullau, Alfred, 416.
van Bos, Coenrad, 68. 197. 204.
Bossi, Enrico, 192. 201. 207.
Bosetti, Hermine, 191. 198.
Bosquet (Pianist) 128.
Bote & Bock 393.
Boucherit, Jules, 200.
Bouman, Anton, 115.
Bouvet (Sänger) 188. 189.
Bovy, A., 72.
Braham, John, 352.
Brahms, Johannes, 38. 67. 68. 69. 71. 112. 113. 125. 126. 131. 133. 134. 170. 194. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. (Bild). 249. 275. 277. 278. 279. 341. 346. 349. 396. 397. 410. 417. 418. 422. 423.
Brahms-Gesellschaft, Deutsche, 346.
Bram Eldering 70. 130. 131. 418.
Brandenberger, Ernst, 194.
Brandes, Friedrich, 129.
Brandes, Helene, 120.
Brandt, Karoline, 283. 318. 319. 320.
Brandt, G. A., 154.
Braunfels, Walter, 280.
Brause, Hermann, 126. 203.
Brehme (Sänger) 20.
Breitenfeld, M., 273.
Breitenfeld, Richard, 65.
Breithaupt, Rud. M., 95.
Breitkopf & Härtel 15. 31. 47. 48. 56. 95. 97. 344 (Mitteilungen No. 85). 356. 357. 358. 360. 384. 386. 393.
Brema, Marie, 127. 128.
v. Brenner, Genofeva, 313.
Brentano, Clemens, 312.
Brentano, Maximiliana, 370. 371.
Bret, Gustav, 153.
Breuer 334.
Breuer, Hans, 274.
Breuster (Eisenstadt) 19.
Bréval, Lucienne, 273. 276.
Briesemeister, Otto, 195.
Brinkmann, Rudolf, 120.
Brockhaus, F. A., 399.
Brode, Max, 131.
Brodersen, Anne Marie, 158.
Brombaro (Sänger) 66.
Bromberger, David, 70.
Bruch, Max, 68. 134. 417.
Bruch, Wilhelm, 422.
Brückler, Hugo, 106.
Bruckner, Anton, 130. 134. 198. 199. 202. 204. 205. 206. 207. 212. 236. 249. 422.
Brucks, Otto, 114.
Bruneau, Alfred, 127. 349.
Brunetti, Therese, 319.
Brünner, Marianne, 69.
Brünner, Steffi, 69.
van der Bruyn 417.
Bufé 125.
Buff-Hedinger, Emilie, 206.
Buchholz & Diebel 386.
Büchmann, Georg, 382.
Buisson (Sängerin) 71.
v. Bülow, Hans, 31. 45. 51. 56. 102. 103.
Bünte, Charles, 69.
Burchard, Gustav, 409.
Bürde-Ney, Jenny, 208 (Bild).
Burg-Zimmermann 192.
Bürger, G. A., 382 ff (B.s „Lenore" in der Musik). 390. 401.
Burgstaller, Alois, 412.
Burmester, Willy, 128. 131. 192. 200. 201. 202. 204. 205.
Burrian, Carl, 131. 181. 184. 198.
Busoni, Ferruccio, 32. 127. 133. 207. 396.
v. Bylandt-Rheydt, Reichsgraf Wilhelm, 181.
Byron, Lord, 97. 370.
Caballero, M. F., 64.
Cabisius, Arno, 181.
Cäcilienverein (Kopenhagen) 419.
Cahier, Mme., 66. 71. 416.
Cahnbley-Hinken, Tilly, 417. 419.
Cahn-Poft 351.
de Camondo, Isaac, 273.
Capoul, Victor, 273.
Carlén, Friedrich, 351.
Carli et Co. 299.
Carré, Marguerite, 189.
Carré, Michel, 348.
Carreño, Teresa, 32. 67. 132. 197. 198. 205. 395.
Caruso, Enrico, 122. 412.
Carvalho 188.
Casals, Pablo, 70. 128. 278.
Casella, Komponist, 277.
Cassirer, Fritz, 116.
Castelli, Ignaz, 334. 387.
Cavalieri, Lina, 66. 186.
Cavaillé-Coll, Aristide, 78. 86. 88. 139. 140. 141. 143. 144. 145.
Chalmin (Sänger) 188. 189.
Chantavoine, Jean, 18.
Charrier, Alice, 126.
Chassang, Marthe, 189.
du Chastein (Pianist) 128.
Chausson, Erneste, 134. 422.
Chauvet, Ch. A., 150.
Chemet, Renée, 130.
Cherubini, Luigi, 71. 201. 206. 224.
Chessin, Alexander, 421.
Chestakoff, Ludmilla, 115.
Chevillard, Camille, 132. 133.
v. Chézy, Helmina, 288. 289. 322.

Digitized by Google

Chodakowski (Oberregisseur) 67. 416.
Choisy, Frank, 158.
Chopin, Frederic, 36. 38. 69. 71. 98. 99. 135. 169. 198. 312. 376. 396. 397. 419.
Choudens, Paul, 188.
Christian IX., König, 200.
Christiansen, Einar, 158.
Cicero, Marcus Tullius, 283.
Cimarosa, Domenico, 341.
Clemens (Maurermeister) 113.
Clement (Sänger) 189.
Clementi, Muzio, 21.
Clericus, Paul, 201.
Closson, Ernest, 168.
Coates, John, 194.
Cohen, Msgr., 419.
Collin, Paul, 188.
Colonne, Edouard, 71. 132. 133. 193. 277.
Concordia (Essener Männergesangverein) 214.
Conrat, Ilse, 208.
Conrat, Hugo Johannes, 115.
Conried, Heinrich, 122. 123. 412.
Cornelius, Peter, 56. 69. 115. 129. 183. 185. 196. 198. 202. 204. 284. 341. 413.
Cornelius, Peter (Sänger), 185.
Cortot, Alfred, 69. 200.
Cossmann, Bernhard, 58.
Courvoisier, Walter, 262. 417.
Cowen, F. H. 132. 198.
Cramer, Joh. Bapt., 21.
Crickboom, Matthieu, 128.
de la Cruz-Frölich, Louis, 70. 71.
Culp, Julia, 68. 133.
de Cussy, Chev. Ferd., 335.
Czerny, Carl, 15. 20. 29.
Dallier (Organist) 153.
Damrosch, Frank, 422.
Danhauser, Josef, 136.
Danielson, Gerda, 69.
Danzi, Franz, 316. 317. 391.
David, Ferdinand, 166.
Davidoff, Carl, 58. 196.
Davies, Fanny, 132.
Debussy, Claude, 123. 130. 133. 204. 349.
Dechert, Hugo, 70. 204.
Decker, Jakob, 120.
Decsey, Ernst, 252.
Degen, Franz, 192.
Dehmlow, Hertha, 129.
Dehn, Otto, 113.
Delibes, Léo, 341. 416.
Delius, Frederik, 280.
Delmas, J. Fr., 273. 274.
Demelius, Margarete, 386.
Demellier (Sängerin) 124.
Demmler, Carl, 129.
Demuth, Leopold, 202.
Dennery, Mathilde, 415.
Dessa (Sänger) 124.
Dessoir, Max, 102.
Destinn, Emmy, 127. 184.
Diabelli, Anton, 24. 363.
Dickenson, Mary, 126.
Diémer, Louis, 277.
Diener, Fritz, 413.
Dierich, Karl, 68. 195.
Dietrich, Karl, 184. 418.
Dietrich, Marie, 117.
Dietz, Johanna, 70. 131. 194. 199.
Dietz, M., 348.
Ditfurth 383.
v. Dittersdorf, Frhr. Karl, 341.
Doebber, Johannes, 70.
Doenges, Paula, 347.
Doepper-Fischer, Karoline, 197.
Doering, Claire, 120.
Döhler, Theodor, 29.
v. Dohnanyi, Ernst, 71. 200. 409. 419. 423.
Dohrn, Georg, 417.
Doll, Emmy, 127.
Dolores, Antonia, 197.
Doninger, Lina, 119.
Donizetti, Gaëtano, 122. 341.
Dörffel, Alfred, 47.
Dorner (Dirigent) 423.
Dorré, Thea, 412. 415.
Dotzauer, Friedrich, 58.
Drachmann, Holger, 159.
Draeseke, Felix, 56.
Drieberg, Kammerherr, 318.
Dröscher, Georg, 117.
Dubois, Théodore, 153.
Dulong, Henri, 131.
Dulong, Magda, 131.
Dumas, Alexandre, 136 (Bild).
Duncan, Isadora, 71.
Dupuis, Sylvain, 65. 128.
Durand, Ed., 150. 151.
Durand-Schott (Verleger) 151.
Dürer, Albrecht, 142.
v. Dusch, Alexander, 317. 321. 390.
Düwell, Werner, 69.
Dvořák, Anton, 69. 71. 126. 198. 200. 422.
van Dyck, Ernst, 186. 277.
Dygas (Sänger) 67. 416.
Eames, Emma, 412.
Eberlein, Gustav, 180.
Eberwein, Carl, 385.
Eck, Hermann, 192.
Eck & Co. 44.
Eckermann, J. P., 288.
Eckman, Ida, 279.
Eckschläger, August, 333.
Edger, Louis, 69.
Egidi, Arthur, 154.
Ehlers, Paul, 251. 252.
Ehrhard, Ed., 413.
Eichberger, Walther, 413.
Eichler, Hanns, 348.
Eilenberg, Richard, 393.
Eisenberger, Severin, 129.
Eisner, Bruno, 133.
Ekeblad, Marie, 117.
Eliot, George, 136.
Engelen (Regisseur) 65.
Engelmann, Th. W., 113.
Englerth, Gabriele, 192.
Enna, August, 342.
Epp, R., 198.
Erard, Sébastien, 35. 409.
Erb, M. Jos., 279.
Erckert, C., 131.
Erckmann-Chatrian 123.
Erdmann-Jesnitzer, Friedrich, 409.
Erlanger, Camille, 123 („Aphrodite". Uraufführung in Paris). 124. 277.
Erler, Clara, 68.
Ernst, H. W., 68. 198.
Ernst-Ludwig, Landgraf v. Hessen-Darmstadt, 398.
Essener Frauenchor 213.
Essener Musikverein 212.
Essener Quartett 213.
Esterhazy, Fürst, 15.
Ethofer, Rosa, 126.
Ettelt, O., 70.
Eugen, Prinz v. Württemberg, 316.
Ewald, Otto, 115.
van Eweyk, Arthur, 196. 205. 206.
Fabricius, Jacob, 419.
Fajt (Eisenstadt) 19.
Faliero-Dalcroze, Nina, 199.
Faltin, Richard, 115.
Farrar, Geraldine, 186. 187. 189. 274.
Fauré, Gabriel, 133. 153. 277.
Fauth, Albert, 204.
Fay, Amy, 31.
Federlin 208.
Feill, Antoine, 113.
Felix, Bened., 274.
Fenten, Willy, 351.
Ferdinand, Grossherzog v. Toscana, 298. 299.
Fesca, F. E., 313.
Fétis, F. J., 56. 96.
Feuillard, L. R., 58.
Fibich, Zdenko, 417.
Fiebiger, Erna, 185.
Fiedler, Max, 130.
Fiedler, Oskar, 119.
Fiegner (Sänger) 66.
Field, John, 98.
Finck, Henry T., 168. 169. 346.
Finger (Sängerin) 416.
Fink, G. W., 318.

Digitized by Google

Finkenstein, Jettka, 417.
Fischer, A., 310.
Fischer, Jenny, 119.
Fischer, Richard, 125. 417.
Fischer-Zeitz 131.
Fitelberg, Georg, 124. 423.
Fitger, Arthur, 117.
Fladnitzer, Luise, 348.
Flatau, Dr., 254.
Flaubert, Gustave, 123.
Fleisch, Prof., 276.
Fleischer, Oskar, 396.
Fleischer-Edel, Katharina, 126.
Flesch, Carl, 171.
Flemming, Dr., 319.
Flockenhaus, Ewald, 194.
Flohr, Hubert, 351.
Floresco, Silvio, 68.
Flöring, D., 408.
v. Flotow, Frhr. Friedrich, 122. 341. 412.
v. Födransperg, Nellie, 127.
Foerstel, Ludwig, 68.
Foerster, Anton, 418.
Forchhammer, Ejnar, 64. 65. 184.
la Forge, Frank, 205.
Forkel, Joh. Nikol., 312.
Förster, Charles, 277.
Förster, Friedrich, 335. 389.
Förster, J. B., 421.
Förster, Karl, 390.
Förster-Lauterer, Bertha, 274. 275.
v. Fossard, Alfred, 199.
Franck, César, 84. 128. 133. 149. 150. 153. 189. 193. 198. 200. 205.
Fraenkel (Sängerin) 416.
Francillo-Kauffmann, Hedwig, 395.
Franke, Fr. Wilh., 154. 351.
Franz, Robert, 98.
Franz Josef I., Kaiser, 181.
Fremstad, Olive, 412.
Freudenberg, Günther, 69.
Friché, Claire, 123.
Fried, Oskar, 125.
Friedberg, Carl, 135.
Friedlaender, Max, 113. 346. 396.
Friedmann, Ignaz, 133.
Friedrich der Grosse 396.
Friedrich, Herzog von Anhalt, 64. 181.
Friedrich August I., König von Sachsen, 319.
Friedrich Wilhelm, Prinz von Preussen, 392.
Friedrich Wilhelm IV., König, 371.
Frischen, Josef, 70.
Fritsch, Grete, 69.
Frodl, Dirigent, 279.
Fröhlich, Alfred, 120.
Fröhlich, Franz Joseph, 296. 297. 298. 300. 301.
Fromm, Mathilde, 205.
Fuchs, Albert, 129.
Fuchs, Kpm., 19.
Fuchs (Eisenstadt) 19.
v. Fulda, Adam, 399.
Fuller Maitland, J. A., 105.
Funger, Max, 129.
Gabrilowitsch, Ossip, 71. 124. 205.
Gade, Niels W., 157. 200.
Gadski, Johanna, 205.
Gafurius, Franchinus, 399.
Galfy, Hermine, 69.
Galkin, Nikolaus, 410.
Galston, Gottfried, 205.
Galvany de Tejada, Maria, 66.
Gänsbacher, Joh. B., 297. 299. 317. 390.
Ganz, Rudolph, 128.
Garcia, Manuel, 166.
Garden, Mary, 123.
Gareis, Josef, 121.
Gast, Peter, 167.
Gaston, Luddy, 119.
Gatty, Nicholas, 122 („Greysteel". Uraufführung in Sheffield).
Gatty, R., 122.
Gausche, Hermann, 199.
Gauthier, Théophile, 31.
Gédalge (Komponist) 133.
Gehlhar & Co. 393.
Gehrer, Gisela, 191.
Geis, Josef, 191.
Geist, W., 278.
Gelinek, Josef, 330.
Geller-Wolter, Luise, 131. 195.
Genast, Emilie, 51.
Gentili, A., 424.
Genossenschaft Deutscher Tonsetzer 181.
Gentner, Karl, 120. 273.
Gentz, A., 126.
Gerber, E. L., 325.
Gerhardt, Paul, 198. 408.
Gericke, Wilhelm, 180. 203.
Gern (Bassist) 335.
v. Gerstenberg, H. W., 389.
Gessner 184.
Gevaert, F. A., 168. 260.
Geyer, Stefi, 202.
Gigout, Eugène, 80. 82. 146. 149. 150. 151.
Gille 43.
Glaser (Cellist) 129.
Glass, Louis, 200. 257. 280.
Glassbrenner, Adolf, 53.
Glazounow, Alexander, 131. 196. 203. 421. 433.
v. Glehn, Alfred, 114. 127.
Glinka, Michael, 115. 124.
Gluck, Chr. W., 19. 49. 102 ff (Nochmals G.'s Ouvertüre zu „Paris und Helena"). 135. 169. 184. 301. 379.
Godowsky, Leopold, 32. 205.
Goethe, Wolfgang, 7. 8. 44. 55. 98. 126. 160. 179. 247. 288. 290. 329. 358. 359. 360.
Goethe, Frau Rath, 253.
Goette, Eduard, 69.
Goetz, Hermann, 117. 135. 341. 347.
Goetze, C., 394.
Goetze, Elisabeth, 69.
Goetze, Marie, 184. 195.
Goetzel, Anselm, 191.
Göhler, Georg, 131.
Goldenweiser, S., 421.
Goldmark, Karl, 122. 191.
Goldoni, Carlo, 118. 119. 190.
Göllerich, August, 31. 95. 96. 97. 202. 384.
Gonzenbach, C., 72.
Goritz, Otto, 412.
Gorski, Ladislas, 200.
Gorter, Nina, 411.
Göttmann, Adolf, 392.
Gounod, Charles, 121. 198. 279. 416.
Grabert, Martin, 125. 127.
de Gramont, Louis, 123.
Graue, Emmy, 198.
Graupner, Christoph, 398.
Grawert, Martin, 180. 203.
Gregor, Hans, 272.
Grétry, A. E. M., 203. 341.
Grieg, Edvard, 67. 159. 168. 169. 171. 200. 204. 350. 422.
Grillparzer, Franz, 289.
Grimm, Heinrich, 198.
Grimm, J. O., 203.
Grisi (Konzertmeister) 299.
Grombczewski, A., 185.
Grondona, Emma, 120.
Grosch (Sänger) 418.
Gross, Rudolf, 192.
Grotrian-Steinweg Nf. 394.
Grove, George, 332.
Grumbacher de Jong, Jeannette, 195. 196. 199. 205.
Grünfeld, Alfred, 396.
Grünfeld, Heinrich, 68.
Grüning, Wilhelm, 117.
Grünwald, Josefine, 119.
Grunzow (Sängerin) 412.
Gruselli, Fritz, 185.
Grüters, August, 276.
Grützmacher, Friedrich, 64. 130. 131. 198. 418.
Guarnerius, Jos., 394.
Gubitz, Friedr. Wilh., 319. 334. 335. 388. 389. 390.
Guidi (Impresario) 66.
Guilmant, Alexandre, 79. 80. 82.

Digitized by Google

84. 139. 147. 149. 150. 151. 152. 153. 198.
Gulbranson, Ellen, 200.
Gundlach, Georg, 69.
Gunsbourg, Raoul, 65. 186. 187. 188. 189.
Günther, A., 195.
Günther, Martha, 418.
Gura, Hermann, 126. 204. 348. 350.
Gürzenich-Quartett 130. 249.
Gutheil-Schoder, Marie, 191. 274.
Gutzmann, Dr., 182.
Haagen, Hans, 182.
Haakon, König, 64.
de Haan-Manifarges, Pauline, 420.
Haas, Fritz, 278.
Haas (Verleger) 384.
Hacke, Heinrich, 393.
Häckel, Fritz, 351.
Hackenberger, Oskar, 204.
Hadley, H., 422.
Hagemann, Carl, 114. 249. 261. 416.
Hagen, Adolf, 418.
Hagin, Heinrich, 192.
Hahn, Hermann, 72.
Hahn, Reynaldo, 133. 276.
Hähnel, Otto, 408.
Haindl, August, 422.
v. Haken, Max, 129.
Halir, Carl, 204.
Hall, Mary, 129.
Hallé-Orchester 197.
Hamann, Hugo, 201.
Hamelle (Verleger) 152. 153.
Hamm, A., 279.
Hammer (Dirigent) 249. 252.
Hammerstein, Oskar, 122. 123.
Händel, Georg Friedrich, 57. 105. 151. 196. 199. 200. 203. 204. 213. 351. 396. 421. 422.
Hansen, Christian, 69. 119.
Hansen, Wilhelm, 158.
Hanslick, Eduard, 183. 415.
Harder, Knud, 208.
Harlacher, August, 348.
Hartmann, Ludwig, 352.
v. Hartmann, Hofrat, 298. 299. 301.
Haslinger, Carl, 47. 48. 51.
Haslinger, Tobias, 47. 371. 372.
Hasse, Joh. Ad., 57.
Hasselmann, Direktor 278.
Hassler, Hans Leo, 104.
Hauff, Wilhelm, 179.
Haug, Friedrich, 391.
Hauptmann, Moritz, 166.
v. Hausegger, Siegmund, 63. 70. 114. 130. 207. 275.
v. Haxthausen, William, 119.
Haydn, Joseph, 19. 20. 24. 26. 67. 68. 71. 105. 125. 135. 172. 204. 213. 315. 342. 374. 376. 397.
Haydn, Michael, 314. 315.
Haydter, Alexander, 274.
Hayot-Quartett 133.
Hebbel, Friedrich, 127. 206.
Hecking. Lilli, 423.
Heermann, Emil, 349.
Heermann, Hugo, 349. 409.
Hegar, Friedrich, 112. 113. 164ff (F. H.). 279. 350. 392. 410. 418. 420.
Hegel, G. F. W., 53.
Hehemann, Max, 249. 250. 251.
Heilbut, Emil, 424.
Heine, Heinrich, 31. 179.
Heinemann, Alexander, 68. 125. 195. 201.
Heinrich, Max, 197.
Heinrichshofen, Adalbert, 64.
Heise, Peter, 348.
Hekking, Anton, 197. 202.
Helbig, Laura, 133.
Heil, Theodor, 337.
Heller, Amély, 198.
Heller, Ludwig, 185.
Heller, Stephen, 408.
Hellers Konservatorium 394.
Helstedt, Gustav, 419.
Hempel, Frida, 205. 351.
Henikstein & Co. 368.
Henke, Waldemar, 120.
Henrichsen, Roger, 419.
Henschen, F., 120.
Hensel-Schweitzer, Elsa, 65. 273.
Henselt, Adolf, 36.
Herder, Joh. Gottfr., 332. 382. 383.
Hering, Richard, 199.
Herliczka, Josa, 196. 201.
Hermes, Renata, 350.
Herold, Wilhelm, 116.
Herper, Frieda, 414.
Hermann, Daniel, 278.
Herrmann, David, 133.
Herrmann, Gustav, 131.
Herrmann, Karl, 201.
Herrmann, W., 198.
Hertz, Alfred, 412.
Hertz, Edmund, 133. 277.
Herbert, Victor, 180.
Herwegh, Georg, 43. 44.
Herzog, Emilie, 195.
v. Herzogenberg, Heinrich, 170.
Hess, Ludwig, 67. 204. 205. 207. 417.
Hesse, Ad. Friedr., 76. 151.
Hesse, Helene, 412.
Hesse, Max, 102.
Heuberger, Richard, 118. 416.
Heuser, Karl, 64. 420.
Heuschkel, J. P., 314.
Heydrich, H., 135.
Hiedler, Ida, 417.
Hielscher, Hans, 417.
Hiemer (Librettist) 316. 317. 333. 389.
Hildebrand, Adolf, 208.
Hildebrand (Architekt) 113.
Hilgermann, Laura, 274.
Hill, Karl, 208 (Bild).
Hiller, Joh. Adam, 341. 413.
Himmelstoss, Richard, 417.
Hindermann, A., 278.
Hinrichsen, Henri, 63.
Hinze-Reinhold, Bruno, 68.
v. Hochberg, Graf, 68. 113. 125.
Höcker, Robert, 393.
Hoeberg, Georg, 257. 280.
Hofmann, Friedrich (Architekt), 256.
Hofmann, Julius, 64. 416.
Hofmann (Eisenstadt) 19.
Hoffmann, Baptist, 117. 195.
Hoffmann, E. T. A., 319. 380. 396. 416.
Hoffmann v. Fallersleben, A. H., 179.
Hofmeister, Friedrich, 102.
v. Hohenlohe, Fürstin Marie, 15. 56.
v. Hohenlohe, Kardinal, 40. 41.
Hohlfeld, Prof., 179.
Holm, Grete, 184.
v. Holberg, Ludwig, 160.
Holby, John, 399.
Holiday, Eugen, 134.
J. Holles Nachf. 98.
Hollm, Lydia, 69.
Holstein, Ludwig, 159.
v. Holtei, Carl, 385. 386.
Holter, Iver, 350. 419.
Holthusen, Senator, 113.
Homer, Luise, 412.
Homeyer, Paul, 154. 420.
Hopfe, Carl, 134.
Horn, Camillo, 207.
Horndorf, Alfred, 213.
Hornung, Hans, 199.
Hörügel, M., 394.
Hösl, Marie, 184.
Hövelmann-Tornauer, Luise, 199.
v. d. Hoya, Amadeo, 202.
Hubermann, Bronislav, 202.
Hubert, Carola, 70. 203.
Huber, Hans, 165. 351.
Huberdeau (Sänger) 124.
Huberti, G. L., 128.
Hugo, Victor, 136 (Bild). 279.
Huhn, Charlotte, 129.
v. Hülsen, Georg, 117.
Hummel, Joh. Nep., 21. 23. 27. 28. 29. 93.
Humperdinck, Engelbert, 112. 122. 135. 185. 280. 415.
Hunold, Erich, 65.
Huss, Henry Holden, 422.
Hutt, Robert, 120.

Digitized by Google

Hüttenbrenner, Anselm, 386.
Hüttenbrenner, Felix, 386.
Ibach Sohn 394.
Igoumnoff (Pianist) 114.
Illing, Arthur, 414.
d'Indy, Vincent, 128. 200. 279.
Ippolitow-Iwanow, Michail, 113. 114. 189. 421.
Irrgang, Bernhard, 154.
Isaac, Heinrich, 399. 400.
Isalberti, Silvano, 120. 414.
Isouard, Nicolo, 341.
Istel, Edgar, 162.
Jakob (Organist) 153.
Jacobsen, J. P., 259.
Jaeger, Anna, 409.
Jäger, P., 412.
Jäger, Rudolf, 129.
Jaëll, Alfred, 29.
Jahnke, Zdislaw, 204.
Jähns, Max, 296. 299. 304. 315. 331. 332. 333. 334. 335. 388. 389. 390. 391.
Jakobowitz, Ignaz, 53.
Janáček (Komponist) 420.
Jansen, Else, 127.
Janssen, Julius, 199.
Jaques-Dalcroze, Emile, 165. 180. 182. 410. 411.
Järnefelt, Armas, 115.
Jaudoin (Pianist) 133.
Jauner, Franz, 183.
Jehin, Léon, 187. 189.
Jemain (Komponist) 132. 133.
Jensen, Adolf, 106.
Joachim, Joseph, 105. 113. 346. 397. 422. 424 (Bild).
Joachim-Quartett 135.
Jommelli, Niccola, 325.
Jonás, Alberto, 126. 196. 278.
Jörn, Carl, 117. 195.
Josquin de Près 399.
Jügel (Kupferstecher) 352.
Jungblut, Albert, 194.
Junker, A., 135.
Juon, Paul, 68. 280. 409.
Kahl 166.
Kähler, Willibald, 351. 416.
Kahn, Robert, 112.
C. F. Kahnt Nachf. 31. 95. 393. 409.
Kaiser, Alfred, 272.
Kalbeck, Max, 65. 274. 341.
Kalergis, Mme., 44.
Kalcher, Joh. Nep., 314. 315.
Kalischer, Alfr. Chr., 410.
Kalkbrenner, Friedrich, 20. 21. 25. 93.
Kallensee, Olga, 65. 414.
Kämpf, Karl, 197.
Kanka, Dr., 362.
Kannegiesser, F. L., 335.
Kannegiesser, K. L. L., 387.
Kappel, Anna, 70. 195. 201.
Kappelsberger (Breslau) 68.
Karg-Elert, Siegfried, 132.
Karl V., Kaiser, 401.
Karl VII., Kaiser, 57.
Karvasy-Borchert, Emy, 196.
Kaschowska, Felicia, 277.
Kase, Alfred, 65. 414.
v. Kaskel, Karl, 421.
Kasten, M., 394.
Katzenstein, Dr., 182.
Kauer, Ferdinand, 308.
Kaufmann, Lotte, 417.
Kaulbach, Wilhelm, 72.
Kaun, Hugo, 67. 112. 131. 280.
Kaun, Richard, 393.
Keiser, Reinhard, 398.
Keller, Gottfried, 107.
Keller, Wilhelm, 192.
Kellermann, Berthold, 95.
Kemble (Impresario) 322.
Kennerknecht, Karl, 181.
Kernic, Beatrix, 120.
Kerst, Léon, 410.
Kesser, Hermann, 410.
Ketten, Leopold, 201.
Kettner, Carl, 120.
Kewitsch, Willi, 127.
Kiel, Friedrich, 198. 346.
Friedrich Kiel-Bund 346.
Kienzl, Wilhelm, 65. 172.
Kiess, August, 119. 413.
Kietzmann, Karl, 65. 414.
Kind, Friedrich, 289. 331. 328. 333. 335. 389.
v. Kinsky, Fürst, 360. 361.
v. Kinsky, Fürstin, 358.
Kirchner, Theodor, 166.
Kirnberger, Joh. Phil., 396.
Kirsch, Hedwig, 204.
Kiss, Johanna, 417.
Kistler, Cyrill, 194.
Kiurina, Bertha, 274.
Klarmüller, Fritz. 129.
Kleeberg, Clotilde, 133. 277.
Kleefeld, Wilhelm, 398.
Klengel, Julius, 200. 417.
Kliebert, Karl, 207.
Klindworth, Karl, 34. 72.
Klindworth-Scharwenka-Konservatorium 113.
Kling, H., 136.
Klinger, Max, 113.
Klopstock, Friedr. Gottl., 10.
Klose, Friedrich, 202. 411.
Klughardt, August, 129. 386.
Klum, Hermann, 127. 422.
Klupp-Fischer, Olga, 71.
Knäbig, M., 352.
Kneisel, Franz, 105.
Kneisel-Quartett 422.
Knigge, Adolf, 248.
Knittl, Carl, 204.
Knoch, Eva, 412.
Knote, Heinrich, 412.
Knüpfer, Paul, 71. 195.
Koch, Friedrich E., 198. 199. 212.
Kochański 201.
v. Köchel, Ritter Ludwig, 68.
Kocian, Jaroslaw, 201.
Koda (Geigerin) 135.
Koebke, Benno, 347.
Koenecke, Robert, 68.
Koenen, Tilly, 199. 202.
Kogel, Gustav F., 195.
Köhler, Louis, 36. 46.
Kohmann, Anton, 195. 278.
Kohut, Adolph, 410.
Kolkmeyer, H., 70.
Koller, Prof., 393.
König, Hermann, 119.
Konstantin, Grossfürst, 114.
Kopfermann, Albert, 355.
Kopka, Martha, 182.
Korb, Fram Anton, 196. 201.
Körner, Karl, 130. 418.
Körner, Theodor, 286. 334. 388. 391.
Koschak 361. 362.
Kossmann, A., 279.
v. Kotzebue, August, 334. 335. 387.
Kotzoltscher Verein 125.
Kovarovic (Theaterdirektor) 124.
Krähmer, Ch., 273.
Kramm, Georg, 386.
Kranich, Friedrich, 189. 348.
v. Kranz 361.
Krarup-Hansen (Sängerin) 185.
Krasselt-Quartett 206.
Kraus, Ernst, 66. 120. 414.
v. Kraus, Felix, 67. 199. 203. 205. 419.
v. Kraus-Osborne, Adrienne, 65. 203. 205. 419.
Krebs, Carl, 113.
Kreisler, Fritz, 201. 205. 417.
Kreisler, Lotte, 129.
Kremser, E., 421.
Kretschmer 50.
Kretzschmar, Hermann, 96.
Kreutzer, Leonid, 71.
Kreysing, G., 409.
Kriehuber (Kupferstecher) 72. 136.
Křižkowský, Paul, 420.
Kromar, Laurenz, 395.
Kross, E., 171.
Krósz, Joseph, 19.
Kroyer, Theodor, 400. 401.
Krug-Waldsee, Josef, 198. 202.
Krupp, Frau Geheimrat, 213.
Kruppscher Bildungsverein 213.
Kruse, G. R., 397.
Kubelik, Jan, 105.
Kuhl & Klatt 395.
Kuhn, Paul, 184. 200.
Kühn, Leonore 277.

Digitized by Google

Kullak, Adolf, 31.
Kullak, Theodor, 208.
Kumlick, Josef, 385.
Kunwald, Ernst, 347. 350.
Kurt, Mela, 412.
Kurz, Lissi, 69.
Kurz, Selma, 202.
Kutzschbach, Hermann, 413. 416.
Kwast-Hodapp, Frieda, 125.
Lafont, Hermann, 127.
Lähnemann, Otto, 199.
La Mara 31. 42. 43. 56.
Lamartine 97.
Lamond, Frederic, 198. 422.
Landowska, Wanda, 133. 142. 277.
Lang, Gretchen, 316. 317.
Lang, H., 154.
Lange, Gustav, 172.
de Lange, Samuel, 134.
Langer, Ferdinand, 377.
Larsen (Kantor) 157.
di Lasso, Orlando, 171. 172.
Laudy (Verleger) 151.
Lauriston (Minister) 17.
de Lausnay, G., 277.
Lauterbach & Kuhn 200.
Lazarus, Gustav, 409.
Lazzari, Silvio, 277.
Lea (Cellist) 58.
Lebert, Sigmund, 98.
Lebrecht, Robert, 64.
Leclair (Komponist) 134.
Lecocq, Charles, 189.
Lederer-Prina, Felix, 195.
Lederer-Schiessl, Therese, 204.
Leduc (Verleger) 151.
Lefèvre, Jos. Maria, 44. 45.
Leffler-Burckard, Martha, 114.
Lehar, Franz, 121. 416.
Lehmann, Lilli, 105. 133. 276.
Lehr 333. 388. 391.
Leitner, Kpm., 421.
Lemmens, N. J., 151.
Lenau, Nikolaus, 98.
Lenk, Olga, 120.
v. Lenz, Wilhelm, 31.
Leoncavallo, Ruggiero, 122. 272. 414.
Leopold August, Herzog v. Gotha, 318. 391.
Leprince (Lithograph) 72.
Lermontow 105.
Leroux, Xavier, 189.
Lessing, G. E., 169.
Lessmann, Otto, 397.
Leuckart, F. E. C., 64.
Levy, Eduard, 195.
Levy, Frau, 195.
Lewandowsky, Max, 349.
Lewinger-Quartett 129.
Lewy, Heinrich, 393.
Leydström (Sänger) 71.
van der Leyen, Rudolf, 113.
Liadow, Anatol, 423.
Liapounow, Sergei, 105. 106. 423.
Libert (Organist) 153.
v. Lichnowsky, Fürst, 357.
Lichtenstein, H., 319.
Liebeskind, Ernst, 65.
Liebich, Karl, 319.
Liebner, Marie, 201.
v. Liechtenstein, Fürst, 183. 304.
Lienau, Robert, 371.
Liepmannssohn, Leo, 63. 397.
van Lier, Jacques, 68.
Lies, Otto, 384.
v. Liliencron, Rochus Frhr., 401.
Lind, Jenny, 32.
Lincke, Paul, 272.
Lindenhahn 131.
Lindsay (Sängerin) 133.
Linkenbach, Henny, 416.
Liszewski, Tillmann, 194. 415.
Liszt, Adam, 15. 23. 29.
Liszt, Eduard, 47.
Liszt, Franz, 3 ff (L.-Nekrolog). 5 ff (F. L. u. d. Gegenwart). 15 ff (Aus F. L'.s erster Jugend). 30 ff (L.'s Klaviertechnik I). 40 ff (Ein Besuch bei L. in Tivoli). 43 ff (Elf ungedruckte Briefe L.s an Schott 56 ff (Eine L.-Karikatur). 56. 69. 70. 71. 72 (Bilder). 91 ff (L.'s Klaviertechnik Schluss). 105. 128. 131. 132. 134. 135. 136 (Bilder). 169. 183. 194. 197. 198. 199. 200. 202. 204. 205. 207. 212. 256. 278. 280. 284. 349. 384. 395. 397. 413. 417. 418. 422.
Litvinne, Félia, 187.
Litzinger, Franz, 419.
v. Lobkowitz, Fürst, 361. 368.
v. Lobkowitz, Fürstin Josephine, 368.
Loewe, Carl, 126. 350.
Löffler, Ch. M., 421.
Lohse, Otto, 347. 415.
Londoner Symphonie-Orchester 132.
Loomis, H. W., 422.
Lorentz, A., 72.
Lorenz, C. Ad., 206.
Lorenz, Julius, 179.
Loritz, Joseph, 194.
Lortzing, Albert, 117. 180. 377. 396. 397. 414.
Louis Ferdinand, Prinz v. Preussen, 396.
Louis, Rudolf, 45.
Louys, Pierre, 123.
Löwe, Ferdinand, 206.
Löwe, Direktor, 249.
Löwenfeld, Hans, 66. 348.
v. Löwenstein-Wertheim, Graf Wilhelm, 389.
Lubomirski, Fürst Ladislaus, 124.
Lucas, Alexander, 113. 346.
Lucca, Pauline, 279.
de Lucia, Fernando, 105.
Ludewig, Marta, 126.
Ludwig, Herzog v. Württemberg, 316.
Ludwig II., König, 288.
Lukas, Joh. Lud., 115.
Lulek, Fery, 134. 277.
Lully, J. B., 398.
Lunde, Gustav, 351.
Lüstner, Karl, 183.
Luther, Martin, 400.
Lutter, Heinrich, 409.
Mac Dowell, Edward, 203.
Mac-Grew, Rose, 70.
Maeterlinck, Maurice, 421.
Mahaut (Organist) 153.
Mahler, Gustav, 67. 114. 192. 233. 236. 238. 242. 255. 274. 280. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 310. 418.
Malát (Komponist) 421.
Malata, Oskar, 120 („Dornröschen". Uraufführung in Elberfeld).
Malherbe, Charles, 188.
Malherbe, Edouard, 277.
Mana (Komponist) 416.
Mand, Carl, 394.
Manèn, Joan, 204.
Mang, Karl, 117. 413.
Mannborg, Th., 394.
Mannstädt, Franz, 205.
Mansfeld (Sänger) 412.
Manthey, Franz, 61.
Maquaire (Organist) 153.
Marais, Jeanne, 278.
de Marchi (Sänger) 189.
Margyi (Opernsängerin) 274.
Maria Antonia Walpurga, Kurfürstin, 57.
Marie Madeleine 199.
Marienhagen, Otto, 69.
Marmontel 31.
Marpurg, Friedrich, 49.
Marschner, Heinrich, 191. 311.
Marsop, Paul, 63. 280.
Marteau, Henri, 171. 201. 280.
Martersteig, Max, 66.
Marti (Organist) 153.
Martin, Willy, 350. 422. 423.
Marx, A. B., 56. 208 (Bild).
Marx, Pepo, 114.
Massenet, Jules, 186. 189. 273. 279.
Materna, Hedwig, 184.
Mathieu-Lutz (Sängerin) 124.
v. Matthisson, Fr., 391.
Matthison-Hansen, G., 157.

Digitized by Google

Mauerhofer (Pianistin) 200.
Maurina, Vera, 68. 126. 129. 409.
Maximilian I., Kaiser, 400.
Mayer, Carl, 199.
Mayerhoff, Franz, 198.
Mayr, Richard, 274.
Medici, Lorenzo, 50.
Mees, Arthur, 180.
Mehul, E. N., 413.
Meinel, Gustav, 198.
Meinert, Karl, 355. 370. 372.
Melartin, Erkki, 115.
Melcer, Henrik, 201.
Mendelssohn, Arnold, 200.
v. Mendelssohn-Bartholdy, Ernst, 396.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 98. 132. 170. 171. 198. 201. 202. 291. 308. 342. 376. 396. 397. 417. 419.
Mengelberg, J. W., 192.
Mengelbier, Therese, 199.
Menzel, Wilhelm, 394.
Meren, Nanny, 69.
Mérentié (Opernsängerin) 274.
Mérimée, Prosper, 186.
Merklin, Joseph, 88.
Merrick, Frank, 196.
Messchaert, Johannes, 58. 130. 195. 206.
Metternich, Fürst, 27.
Metzger-Froitzheim, Ottilie, 191. 205.
Meyer, Alfred, 205.
Meyer, Gustav, 180. 410.
Meyer, Hedwig, 131. 418.
Waldemar Meyer-Quartett 68. 205.
Meyer (Sängerin) 136.
Meyerbeer, Giacomo, 117. 184. 187. 191. 272. 304. 317. 326. 385.
Michel Angelo 50.
Mikorey, Franz, 198. 280.
v. Milde, Feodor, 115.
v. Milde, Natalie, 115.
v. Milde, Rosa, 115. 136 (Bild).
v. Mildenburg, Anna, 275.
Milder-Hauptmann, Anna, 410.
v. Miller zu Aichholz, Viktor, 341.
Milliet, Paul, 186.
Mittag, S., 136.
Mivsky, Moses, 192.
v. Moellendorff, Willy, 125.
Moers, Andreas, 120.
Moest, Rudolf, 70.
Mohr, Ida, 194.
Molle, C., 72.
Monrad, Cally, 132.
Monteux, Pierre, 409.
Montgelas, Graf, 299.
Monti, Max, 121.
Moody-Manners (Opern-Gesellschaft) 122.
Moore, Thomas, 370. 391.
Moralt, C., 181.
Moravec (Bratscher) 196.
Morlacchi, Francesco, 319.
Morlet (Sängerin) 188.
Morny, Lina, 65.
Morogew 114.
Mors, Richard, 280.
Moscheles, Ignaz, 20. 21. 25. 27. 28.
Moszkowsky, Maurice, 58.
Moth, H., 417.
da Motta, José Vianna, 69.
Motti, Felix, 191. 200. 203. 206. 212. 249. 257. 409. 413. 415. 421.
Motti, Henriette, 66.
Mousorgski, Modest, 421. 423.
Mozart, Konstanze, 313.
Mozart, Leopold, 314.
Mozart, W. A., 17. 19. 20. 25. 65. 67. 68. 69. 104. 116. 117. 119. 120. 121. 122. 125. 127. 133. 134. 135. 156. 184. 191. 198. 199. 200. 202. 204. 205. 206. 212. 233. 262. 274. 275. 276. 292. 294. 302. 311. 314. 325. 341. 342. 348. 373. 378. 386. 390. 396. 414. 416. 418. 421. 422.
Müchler, K., 333. 387. 388.
Muck, Carl, 206. 409.
Mühlfeld, Richard, 67.
Müllen (Pianist) 200.
Müller, Ad., 70.
Müller, Cilli, 201.
Müller, F., 70.
Müller, Julius, 117.
Müller, Peter, 64.
Müller-Osten, Elisabeth, 410.
Müllner, A., 291. 327.
Münch, Anna, 194.
Münch, Prof., 71. 80. 278.
Münchhoff, Mary, 125. 194.
Münz, Adele, 199.
Münzer, Georg, 72.
Musikpädagogischer Kongress, Dritter, 181.
Musikverein (Kopenhagen) 419.
Musiol, Robert, 315.
Mutin 144. 145.
Mysz-Gmeiner, Lula, 67. 128. 130. 135. 195.
Nagel, Musikdirektor, 134.
Nagler-Busching, Helene, 198.
Napoleon I. 298.
Naprawnik, Eduard, 133.
Nebuška, O., 421.
Nedbal, Oscar, 68. 343.
Neisch, Marga, 118.
Neitzel, Otto, 132. 201. 273. 276. 280. 420.
Nelle, D., 408.
Nešvera, Joseph, 420.
Neubeck, Ludwig, 348.
Neudörffer, Julius, 348.
Neuhaus, Harry, 69.
Neuhaus, Tala, 69.
Neumann (Komponist) 420.
Neumayr, Fr., 57.
Newosky, Olga, 134.
Ney, Elly, 71. 131.
Nicolai, Otto, 117. 121. 341.
Nielsen, Carl, 155 ff (C. N.). 208 (Bild).
Nielsen, J. G., 157.
Nielsen, Niels Jörgen, 156.
Niemann, Walter, 31.
Niessen, Wilhelm, 203.
Nietzsche, Friedrich, 167. 183.
Niggli, Fritz, 69.
Nikisch, Arthur, 64. 66. 67. 125. 130. 131. 201. 249.
Nissen, Karl, 132.
Nohl, Ludwig, 30. 368.
Norden, Juanita, 127.
Nordheim, H., 42.
Nordraak, Richard, 350. 408.
Noske, A. A., 384.
Noskowski, Sigmund, 421.
v. Nostiz und Jänkendorf, Klotilde, 335.
Nottebohm, Gustav, 371.
Novak, V., 68.
Novalis, Friedrich, 290.
Nowowiejski, Felix, 423.
Nussböck, Leopold, 366.
Nüssle, Hermann, 418.
Nüssle, Wilhelmine, 418.
Nywkind 125.
Oberdörffer, Martin, 198.
Obrist, Alois, 63. 112. 206.
Ochs, Siegfried, 67. 129. 195. 396.
Offenbach, Jacques, 115. 190. 415. 416.
Olive Mead-Quartett 422.
Olsner, Dirigent, 213.
Ondricek, Franz, 201.
Opitz, Martin, 131. 336.
Oppermann, Martha, 197.
Osborne-Hannah (Sängerin) 122.
v. Othegraven, A., 279. 420.
Ottmann, Marie, 121.
Otto, Georg, 198.
Otto, Julius, 414.
Oury (Violinist) 22.
Pabst, P., 393.
Pachler, Marie, 362.
Pachler-Koschak, Faust, 362.
Pack, Ernst, 194.
Paderewski, Ignaz, 196. 279.
Paër, Ferdinand, 185.
Paësiello, Giovanni, 341.
Pagani, Kpm., 66.
Paganini, Niccolo, 31. 32. 93. 99. 132. 136 (Bild). 198. 201. 205. 418.
Paine, J. K., 346.

Digitized by Google

Palestrina, Pierluigi, 156. 171. 172. 206. 401.
Palla (Komponist) 420.
Palmgren, Selim, 115.
Paludan-Müller 419.
Panzner, Carl, 70.
v. Paradis, Maria Theresia, 384.
Parker, Horatio, 422.
Pasqué, E., 377.
v. Paszthory, Palma, 202.
Pauer, Max, 409. 422.
Paul, Jean, 328.
Paur, Emil, 203.
Pawloffsky (Eisenstadt) 19.
Payne, Mrs., 135.
Pembaur, Josef, 198.
Percy 383.
Perier, Jean, 188. 189.
Périlhou, G., 151.
Perosi, Lorenzo, 180.
Perron, Carl, 129. 191.
Perzina, Gebr., 394.
Pester-Prosky, Berta, 120.
Peter, König v. Serbien, 180.
v. Peters, Hofrat, 368.
C. F. Peters, Verlag, 21. 63. 234. 259. 393.
Peters, Edition, 102.
Peters, Guido, 114.
Petersburger Kammermusikverein 134.
Petschnikoff, Alexander, 204. 205.
Petrarca 50.
Pfannstiehl, Bernhard, 198.
Pfaff, Marie, 350.
Pfitzner, Hans, 202. 206. 212. 280. 350.
Pfitzner, O., 70.
Pfleiderer, Ed., 208.
Philippi, Maria, 67. 130. 194. 195. 201. 205.
Piatti, Alfredo, 58.
Pichler, Max, 130.
Pieper, Willy, 68. 417.
Pierné, Gabriel, 133. 150. 192 ff („Der Kinderkreuzzug". Deutsche Uraufführung in Augsburg).
Pinks, Emil, 206.
Pius X., Papst, 180. 257.
Piutti, Carl, 198.
Pixis, Johann Peter, 22. 25.
Pizzolato, Giuseppe, 118.
Kgl. Physikalisches Institut (Berlin) 394.
Planché (Librettist) 323.
Plançon 412.
Plass 392.
Platt, J., 172.
Playfair, E., 278.
Pleyel, Camille, 44. 134.
Pleyel, Ignaz Joseph, 26.
Plüddemannscher Frauenchor 417.
Pohl, Richard, 31.
Pohle, Max, 198.
Pohlig, Carl, 134. 249. 348.
Pokorny, Hans, 416.
Poldini, Eduard, 124 („Der Vagabund und die Prinzessin". Deutsche Uraufführung in Prag).
Pollak, Egon, 117. 413.
Ponchielli, Amilcare, 122.
da Ponte, Lorenzo, 274.
Porges'scher Gesangverein 422.
Pornot, Angèle, 188.
Porst, Ottilie, 65. 414.
Porth, Viktor, 129.
v. Possart, Ernst, 192.
Pottgiesser, Carl, („Die Heimkehr". Uraufführung in Dortmund). 413.
Pracher 184.
Präger, H. A., 381.
Prasch, Aloys, 119.
Prechtler, Otto, 386.
Preller, Friedrich, 48. 49.
Press, Joseph, 68. 126. 196.
Press, Michael, 68. 126. 129.
Presuhn (Bratschist) 134.
Preuss, Alexander, 203.
Preuss, Arthur, 274.
Preusse-Matzenauer, Margarete, 117. 191.
Prevosti, Franceschina, 415.
Priess, Pauline, 423.
Prill, Paul, 126. 348. 409.
Prinz, Rektor, 182.
Prochazka (Violinist) 196.
Prüwer, Julius, 118.
Puccini, Giacomo, 122. 189.
Puschman, Adam, 396.
Quantz, Joh. Joachim, 396.
Queens Hall-Orchester 132. 198.
Quef (Organist) 153.
Raband-Van der Maëssen, Leontine, 64.
Rabaud (Komponist) 133.
Radecke, Robert, 154.
v. Radziwill, Fürst Anton Heinrich, 370.
Rafael 50.
Raff, Doris, 51.
Raff, Joachim, 42. 51. 52. 72. 386.
Rahter, D., 393.
Raimund, Ferdinand, 347.
Rains, Léon, 418.
Ramann, Lina, 9. 31. 45. 53. 93. 95. 97.
de Ramis, Bartolomeo, 399.
Rangl, Jan, 202.
Rapin, Eugen, 31.
Rappold, Marie, 412.
v. Rasumowsky, Fürst, 356.
vom Rath, Felix, 255. 263.
Rauchenecker 166.
Raumer, Friedrich, 327.
Reboul (Cellistin) 417.
Reclam, Philipp, 10. 30. 31. 382.
Rebiček, Josef, 350.
Reger, Max, 75. 84. 107. 114. 129. 131. 154. 162. 196. 199. 200. 201. 207. 212. 278. 279. 343. 357. 384. 417. 422.
Rehberg, Willy, 200.
Reichardt, J. F., 313.
Reichenberger, H., 273.
Reicke, Georg, 181.
Reimann, Eduard, 192.
Reimann, Heinrich, 154. 410.
Reimann, Otto, 192.
Reimers, Paul, 196. 205. 419.
Reimers (Fagottist) 131.
Reinbeck, G., 332. 387. 390.
Reinecke, Carl, 420.
Reisenauer, Alfred, 205.
Reisse, Emma, 206.
Reissiger, G., 304.
Rellstab, Ludwig, 54.
Reitzes, Josef, 113. 346.
Renaud (Sänger) 186. 187. 189. 274.
Rennebaum, A., 95.
Respighi, Kardinal, 257.
Reubke, Otto, 154.
Reuss, August, 206. 421.
Reuss, Eduard, 31. 32.
Reuss-Belce, Luise, 70. 409.
v. Reznicek, Frhr. E. N., 423.
Rhode, Prof., 316.
Ribera, Antonio, 185. 186. 202.
Richardt 349.
Richault (Verleger) 48. 151.
Richter, E. F., 115.
Richter, Eugen, 198.
Richter, Hanna, 136.
Richter, Hans, 166. 197.
Richter, Otto, 418.
Riedel-Verein (Leipzig) 131. 420.
Riehl, W. H., 331.
Riemann, Hugo, 31. 102. 168 377. 384. 385.
Riemenschneider, Georg, 160.
Ries, Ferdinand, 24.
Ries v. Trzaska, Adele, 419.
Rietsch, Heinrich, 204.
Rietschel 323.
Rietz, Julius, 166.
Righini, Vincenzo, 312.
Rimbault, E. F., 382.
Rimsky-Korssakow, Nikolaus, 124. 421. 423.
Ringwald, Barth., 386.
del Rio, Giannatasio, 364.
Risler, Edouard, 200. 206. 207. 276.
Ritter, Hermann, 199. 260.
Rochlitz, Friedrich, 318. 352. 374. 389.
Röder, C. G., 393.
Rodin, A., 424.

Digitized by Google

Roether, Ed., Verlag, 234.
Roger-Miclos, Frau, 277.
Röhmeyer, Theodor, 204.
Röhr, Hugo, 181.
Roller, Alfred, 274. 275.
Romberg, Bernhard, 69.
Römhild, Albert, 418.
Röntgen, Julius, 58.
van Rooy, Anton, 412.
Roquette, Otto, 14.
Rorich, Carl, 206.
Rosa, Carl, 348.
Rosa, Salvator, 50.
Rose, Frances, 116.
Rosenberg (Verleger) 151.
Rosenfeld, L., 419.
Rosenthal, Felix, 68.
Rosenhoff, Orla, 157. 158.
Rosmer, Ernst, 415.
Rossini, Gioachino, 22. 121. 122. 136 (Bild). 341. 380.
Rössler, Joseph, 384.
Rosso 414.
Rósza, Julius, 64.
Roth, Bertrand, 418.
Rottenberg, Ludwig, 121.
Rottmann (Maler) 46.
Rousseau, J. J., 341.
Rousseau, S., 127.
Rousselière (Sänger) 186. 187. 188. 274.
Royet (Sängerin) 186.
Rozycki (Komponist) 124. 423.
Rubinstein, Anton, 31. 56. 126. 132. 166. 189. 198.
Rubinstein, Nicolai, 421.
Rückbeil, Hugo, 134.
Rückert, Friedrich, 192.
Rüdiger, Hans, 418.
Rudolf, Erzherzog, 361.
Rudolph, Otto, 347.
Rudy, Marie, 130. 197.
Rüfer, Philipp, 112.
Ruffo, Titta, 66.
Rühle, Fräulein, 278.
Rühlscher Verein 129.
Ruhoff 166.
Rumpf, F., 424.
Rungenhagen, K. F., 313. 319.
Rupp (Organist) 71.
Rüsche-Endorf, Cäcilie, 347.
Russell, Elyda, 277.
Ruthström, Julius, 197.
v. Saar, Ferdinand, 56.
Saatweber-Schlieper, Ellen, 194. 199.
v. Sachsen-Coburg-Gotha, Herzog, 64.
Safonoff, Wassili, 113. 203.
Sala, Richard, 198.
Saint-Saëns, Camille, 124. 132. 133. 150. 151. 185. 186. 187. 193. 200. 277. 279. 401. 416. 422.
Salicath, Theodora, 68.
Salomon, André, 278.
Salomon, Hektor, 410.
Samara, Spiro, 186.
Kgl. Sammlung alter Musikinstrumente (Berlin) 394.
Sand, George, 136 (Bild).
Sander, Constantin, 64.
Sander, Marie, 64.
Sander, Martin, 64.
Sänger, Bertrand, 119.
Sanssouci, Essener Männergesangverein, 214.
Sapelnikoff, Wassily, 196.
Sass, Arthur, 204.
Sauer, Wilhelm, 86.
Sauret, Emile, 133. 409. 422.
Saury, Eugène, 133.
de Suset 199.
v. Sayn-Wittgenstein, Fürstin Caroline, 8. 45. 56. 72 (Bilder). 94. 136. 397.
Schaaf & Co. 394.
Schäfer, Franziska, 418.
v. Schallhammer, Franz Ludwig, 299.
Schaljapin, Feodor, 186. 189.
Schalk, Franz, 206.
Schanz 362. 363.
Scharrer, August, 278. 350.
Scharwenka, Xaver, 181.
Schauer-Bergmann, Martha, 131.
Schaul, Joh. B., 325.
v. Scheffel, Josef Victor, 179.
Scheel, Fritz, 203.
Schelle 183.
Schellhorn, Aloys, 181.
v. Schenckendorff, Max, 179. 389.
Scheinpflug, Paul, 70. 204.
Schelling 53.
Scheremetjew, Graf, 134.
Schering, Arnold, 57.
Schertel, A., 412.
Scheurer 125.
Scheuten 70.
Schjelderup, Gerhard, 168. 413.
Schiedmayer 394.
Schildbach (Cellist) 71.
Schiller, Friedrich, 206. 256. 290.
Schilling, Gustav, 384. 385. 386.
Schillings, Max, 117. 131. 165. 192. 203. 205.
Schimon 352.
Schindler, Max, 277.
Schiöler, Axel, 200.
Schischkow 114.
Schlegel, Gebrüder, 290.
Schlegel, A. W., 329.
Schlesinger, Adolf Martin, 370.
Schlesinger, Moritz, 368. 369. 370. 371.
Schlesinger (Musikverlag) 47. 48. 208. 300. 331.
Schlitzer, Hans, 121. 420.
Schmalstich, Clemens, 69.
Schmedes, Erik, 275.
Schmedes, Paul, 200.
Schmid, Heinrich Kaspar, 263.
Schmid, Hermann, 181.
Schmidt, Felix, 125.
Schmidt, Julius, 115.
Schmidt, Robert, 179.
Schmidt (Organist) 151.
Schmitt-Czanyi, Cornelia, 417. 418.
Schmitt, A., 421.
Schnabel, Artur, 68. 125. 196.
Schnabel-Behr, Therese, 196. 205. 349.
Schnéevoigt, Georg, 204. 212. 257. 351. 421. 422.
Schneider, Walter, 273.
Schnirlin, Ossip, 196.
Schnitzler, Victor, 113. 346.
Scholz, Bernhard, 276.
Scholander, Sven, 71.
Schoenaich, Gustav, 183. 208 (Bild).
Schörg, Franz, 133.
v. Schorn, Adelheid, 42. 72.
Schott, Franz, 45.
Schott, Johann, 43.
Schott, Frau, 52.
Schott Söhne (Verlag) 43ff. 51. 52.
Schrey (Kpm.) 65.
Schröder, Dora, 197.
Schröder, Hermann, 171.
Schröer, Arnold, 383.
Schröer, K. J., 383.
Schubernigg, P. J., 19.
Schubert, Franz, 67. 71. 95. 96. 98. 125. 126. 129. 132. 134. 169. 170. 198. 199. 200. 205. 256. 277. 311. 312. 322. 331. 342. 388. 389. 390. 391. 396. 397. 423.
Schubert-Verein (Stuttgart) 134.
Schuberth & Co. 393.
v. Schuch, Ernst, 129. 181.
Schultz-Beuthen, Heinrich, 198.
Schulz, H., 204. 205.
Schulze, A., 181.
Schumann, Clara, 56. 166. 394.
Schumann, Georg, 70. 125. 195. 204. 206.
Schumann, Robert, 12. 28. 31. 36. 37. 38. 67. 71. 98. 126. 127. 130. 131. 132. 134. 135. 169. 197. 200. 202. 203. 204. 212. 277. 284 312. 317. 391. 396. 397. 408 410. 417. 420. 421. 424.
Schumann-Heink, Ernestine, 67. 70. 125. 131. 422.
Schunke, Gottfried, 27.
Schunke, Ludwig, 28.

Digitized by Google

Schünemann, Else, 417.
Schütz, Hans, 131.
Schütz, Margarete, 201.
Schuster (Eisenstadt) 19.
Schuster & Loeffler 393.
Schwalm, Oscar, 113.
Schwartz, Josef, 130. 418. 420.
Schwechten, G., 394.
Schwedler, Maximilian, 201.
Schweicker, Hedwig, 204.
Schwenkenbecher, Dorothea, 125.
Schwensen (Pianistin) 200.
Schwickerath, Eberhard, 410. 417.
Schwob, Marcel, 193.
Scott, Walter, 370.
Scrjabin, Alexander, 423.
Sebald, Alexander, 68. 409.
Sebald, Amalie, 360.
Sedlmayr, Josefine, 413.
Seebe, Madeleine, 129.
Seffner, Karl, 408.
v. Seida, Frhr., 334.
Seidl, Arthur, 250. 251.
Seiffert, Max, 57. 362. 363.
Seitz, Friedrich, 198.
Sembrich, Marcella, 412.
Semper, Gottfried, 280.
de Sénancourt, Etienne, 66.
Senff, Barthold, 393.
Senfl, Ludwig, 400. 401.
Senfly, Bernhard, 400.
Senger-Bettaque, Katharina, 120.
Senius, Felix, 205.
Séroff, Alexander, 50.
Sevcik, O., 58.
Ševčik-Quartett 196. 202.
Seyffardt, E. H., 135.
Shapiro, Michel, 126.
Shotsky (Violinist) 196.
Si belius, Jean, 115. 128.
Sichert 64.
Sidney-Biden 205.
Siegel, C. F. W., 393. 397.
Sieglitz, Georg, 191.
Siegel, Rudolf, 280.
Siewert, Hans, 118.
Silbermann, Gottfried, 89.
Silhavy, Otto, 68. 417.
Siloti, Alexander, 70. 71. 130. 134.
Simon, Carl, 197. 394. 414.
Simon, James, 68.
Simon-Gleaver, Hugo, 277.
Simonsen, Niels Inel, 410.
Simrock, Hans, 113. 346.
Simrock, Karl, 179.
Simrock, N., 371. 393.
Sinding, Stephan, 277.
Sirk, Matthias, 360.
Sistermans, Anton, 195. 205. 276. 417. 423.
Sitt, Hans, 139. 420.
Sjögren, Emil, 277.
Skalitzky, Ernst, 70.
Slezak, Leo, 202.
Slivinski, Josef, 134.
Smart 323.
Smetana, Friedrich, 198. 200. 204. 347.
Smith, Sidney, 172.
Snischek, C, 384.
Société de concerts des instruments anciens 202.
Sohns, Otto, 107.
Sollin, Fr., 421.
Solodownikoff (Privatoper) 189.
Solon 248.
Somborn, Komponist, 278.
Sommer, Hans, 63. 280.
Sommerfeld, Margarete, 120.
Sonnen 125.
Sontag, Henriette, 22.
Soomer, Walter, 185.
Sottolana (Sänger) 133.
Sowade, Eduard, 346. 389.
Speidel, Ludwig, 183.
Spendiazow 423.
Spengel, Julius, 130.
Speyer, Edgar, 408.
Speyer, Edward, 113.
Speyer-Kufferath, Antonie, 112.
Spicker, Max, 180.
Spinelli, Niccola, 347.
Spitta, Friedrich, 331. 332.
Spitteler, Carl, 164.
Spohr, Ludwig, 311. 312. 317. 318. 319. 381.
Spontini, Gasparo, 311. 322.
Sporck, Graf, 117.
Stabernack, Carl, 197.
Staegemann, Helene, 71. 420. 423.
Staegemann, Max, 304.
Staehelin (Sängerin) 129.
Stammer, Emil, 119.
Standhartner, Joseph, 183.
Stapelfeldt, Martha, 202.
Statkowski, Roman, 67.
Stavenhagen, Bernhard, 194. 201. 207.
Stebel, Paula, 279.
Stefanides, Alex., 121.
Stehle (Sängerin) 49.
Stein, Helene, 127.
v. Stein, Prōbstin, 40.
Steinbach, Fritz, 70. 113. 203. 249. 415. 419.
Steiner & Co. 363.
Steiner (Verleger) 21. 28.
Steinle 94.
Steinmann, Alfred, 197.
v. Steinsberg (Theaterdirektor) 315.
Steinway & Sons 394.
Stephani 184.
Stephens, Miss, 391.
Stern, Adolf, 43. 382. 385.
Stern, J., 208.
Stern, R., 250. 251. 253.
Steffel (Eisenstadt) 19.
Steffens, Hermann, 120.
Steingräber Verlag 393.
Stock, Friedrich, 129. 203.
Stockhausen, Franz, 278.
Stockhausen, Julius, 113.
Stoll, J. L., 387.
Stolz, Georg, 184. 198.
Storck, Karl, 169. 182.
Stoye, Paul, 351.
Strack, Daisy, 418.
Stradivarius, Antonius, 394.
Stransky, Josef, 103.
Straube, Karl, 154. 422.
v. Strauss, Edmund, 184.
Strauss, Johann, 71. 122. 376. 415.
Strauss, Richard, 70. 71. 116. 117. 118 („Salome" in Breslau) 125. 129. 132. 134. 192. 198. 199. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 212. 259. 277. 349. 350. 415. 421. 422. 423.
Strebel (Orgelbauer) 422.
Streckfuss 391.
Street-Klindworth, Agnes, 56.
Streicher (Stein) 363.
Streicher, Theodor, 262.
Streichquartett, Böhmisches, 67. 68. 71. 133. 200. 202. 422.
Streichquartett, Brüsseler, 133. 200. 204.
Streichquartett, Münchner, 200. 204. 422.
Streichquartett, Nürnberger, 423.
Streichquartett, Petersburger, 134.
Streichquartett, Süddeutsches, 204.
Stronck, R., 194.
Stubbe, Arthur, 197.
van der Stucken, Frank, 203.
Stubenrauch, Carlotta, 132.
Stumm, Dr., 252.
Suggia, Guilhermina, 199.
Suk, Josef, 343.
O'Sullivan, Patrick, 127. 132. 350.
Süsse, Otto, 417.
Suter, Hermann, 252.
Sutter, Anna, 64.
Svärdström, Valborg, 126.
Svendsen, Johan, 133. 158. 159. 198.
de Swert 58.
Szeluta (Komponist) 423.
Szymanowski (Komponist) 124. 423.
Tanelew, Sergei, 113. 421.
Tango, Egisto, 272.
Tappert, Wilhelm, 63. 397.
Tarnawski (Sänger) 67. 416.

Digitized by Google

Tartini, Giuseppe, 417.
Tate, Miss, 133.
Taubert, Wilhelm, 396.
Tausig, Carl, 31. 56.
v. Tautphoeus, Frhr. Joh. Nep. 300.
Teibler, Hermann, 114. 118.
Tellheim, Karoline, 115.
Tennyson, Alfred, 192.
Tester, Emma, 351.
Thal, Paul, 127.
Thalberg, Marcian, 277.
Thalberg, Sigismund, 29. 36. 37.
Thayer, A. W., 360, 371.
Thibaud, Jacques, 134.
Thierfelder, Albert, 205.
Thomson, César, 261.
Thomson, E., 371.
Thomas, Theodor, 203.
Thürlings, A., 400.
Tieck, Ludwig, 290. 390.
Timanow, Vera, 134.
Tinctoris, Johannes, 399.
Tinel, Edgar, 193.
Tittel, Bernhard, 185.
Titz, Johannes, 197.
Titze-Krone, Laura, 201.
Tofte, L. W., 157.
Toller, Georg, 413.
Tomaschek, Joh. W., 384.
Tomasini, Anton, 19.
Töpfer 64.
Tordek, Ella, 191.
Tournemire (Organist) 153.
Tracey, Minni, 134.
Tracikiewicz (Sängerin) 416.
Tramer, Leopold, 184.
Trépard (Komponist) 132.
Trio, Holländisches, 68.
Trio, Meininger, 200.
Trio, Russisches, 68. 126. 129.
Troubetzkoi, Fürst, 424.
v. Trützschler, Gabriele, 197.
Truxa, Frau, 346.
Tschaikowsky, Peter, 68. 122. 124. 125. 129. 130. 231. 198. 199. 200. 201. 204. 205. 278. 418. 421. 423.
Tscherepnin, Nikolai, 134.
Tschernetzka, Wera, 69.
v. Tuscher, Mathias, 365. 366.
Ufert, Käte, 198.
Uhland, Ludwig, 179.
Ulrici, Wilhelm, 65. 414.
Ullstein & Co. 393.
Ultsch, H. Jos., 300.
Unnirow (Sänger) 134.
Unger, Caroline, 22.
Universal-Edition 114.
Urbaczek, Paula, 120.
Urlus, Jacques, 201. 420.
Vach, Ferdinand, 350. 420.
Valesi, J. E., 314.
Vanor, George, 410.
v. Varena 362. 363.
Vaterhaus, Hans, 69.
v. Vecsey, Franz, 68.
van Veen, J. M., 68.
Veit, August, 198.
Velhaven, Adelaide, 423.
Vendler (Komponist) 420.
Verdi, Giuseppe, 66. 120. 122. 189. 349. 415. 416.
Verex (Eisenstadt) 19.
Verhunc, Fanchette, 118.
Vessella (Dirigent) 253.
Viardot, Paul (Quartett), 277.
Viardot, Pauline, 56. 166.
Vicq, Gaétane, 133. 134.
Vidron, Angèle, 420.
Vierne, Louis, 147. 149. 151. 152.
Vierne (Organist) 80.
Vieweg, Chr. Fr. 393.
Villain (Lithograph) 72.
de Villers, Raffaelle, 277.
Vinès (Sänger) 277.
Viole, Rudolf, 98.
Visconti 189.
Vobach & Co. 393.
Vogler, Abt, 300. 304. 313. 315. 317. 326. 374.
Voigt, Valentin, 396.
Volavá, M., 202.
Volkmann, J., 95.
Volkmann, Robert, 127.
Volkner, Robert, 409.
Voss, Joh. Heinrich, 333. 388.
Vrieslander, Otto, 263.
Vuillermoz 277.
Wagner, Cosima, 43. 94.
Wagner, Gustav, 134.
Wagner, Karl, 181.
Wagner, Richard, 4. 5. 6. 7. 12. 43. 49. 52. 53. 56. 65. 67. 96. 98. 100. 102. 104. 115. 121. 122. 123. 134. 135. 136. 155. 164. 166. 167. 169. 181. 183. 184. 189. 191. 198. 200. 202. 204. 205. 247. 262. 272. 273. 275. 277. 284. 286. 287. 288. 291. 292. 293. 309. 311. 319. 323. 341. 348. 351. 379. 380. 381. 395. 396. 397. 413. 414. 417.
Wagner, Siegfried, 415.
Wagner, Frau (Geigerin), 134.
Wagner-Verein (Berlin) 194.
Wagner-Verein (Wien) 408.
Walch (Eisenstadt) 19.
Walcker, E. F., 86.
Walcker & Co. 395.
Walker, Edith, 412.
Wallner 391.
Wallnöfer, Adolf, 191.
Walter, Bruno, 279. 280.
Walter, Georg, 195.
Walter, Maria, 203. 205.
Walter, Raoul, 191. 200.
Walter (Sängerin) 412.
Walter-Choinanus, Iduna, 194.
Warbeck, Gustav, 347.
Wargentin 389.
Waschow, Gustav, 120. 347.
Waska (Cellist) 196.
v. Weber, Alexander, 323.
Weber, Anselm, 312.
v. Weber, Carl Maria, 98. 119. 131. 199. 200. 279. 283 ff (W. der Deutsche). 296 ff (Zwei unbekannte W. Briefe). 303 ff (Die drei Pintos). 311 ff (C. M. v. Weber I). 324 ff (C. M. v. Weber als Schriftsteller). 331 ff (Zur Verteidigung von W.'s einst. Liedern I). 337 (C. M. v. W. als Lehrer). 342. 351. 352 (Bilder). 360. 373 ff (C. M. v. W. Schluss). 387 ff (Zur Verteidigung von W.'s einst. Liedern. Schluss). 396. 417. 424 (Bilder).
Weber, Clara, 65. 273.
v. Weber, Franz Anton, 313. 314.
v. Weber, Fridolin, 313.
v. Weber, Genofeva, 352 (Bild).
Weber, Gottfried, 299. 313. 317. 326.
Weber, J. J., 37.
v. Weber, Karl, 198. 304. 305. 307.
v. Weber, Karoline, 304. 352.
v. Weber, Freifrau Marion, 304. 305.
v. Weber, Max Maria, 296. 302. 304. 323. 337.
Weber, Wilhelm, 192. 193. 194.
Wedekind, Erika, 121.
Wegeler, Julius, 113.
Wegelius, Martin, 115.
Wehsener, E., 131.
Weidemann, Frieda, 192. 274.
Weigmann, Friedrich, 256.
Weil, Hermann, 204. 348.
Weingartner, Felix, 64. 65. 67. 68. 106. 107. 125. 128. 132. 133. 165. 180. 192. 195. 212. 249. 276. 349. 421.
Weiss, Carl, 205.
Weis, Karl, 416.
Weise, Hermann, 198.
Weismann, Julius, 199.
Weiss, Marcelle, 133.
Weisse, Chr. Felix, 341.
Weissenborn, Hermann, 69.
Weitzig, Hans, 196. 203.
Weitzmann, K. Fr., 31.
Wekker, Detr., 19.

Digitized by Google

v. Welck, Robert, 126.
Welte & Söhne 395.
Weltlinger, Sigmund, 65. 414.
Wendel, Ernst, 131.
Wendel-Quartett 131.
Wendling, Carl, 134. 200. 278.
Wendt, J. G., 318.
Werkmeister (Cellist) 194.
Wesendonk, Otto, 166.
Wessel, Bernhard, 194.
Westen, Emanuel, 182.
Wetz, Richard, 107.
Whitehill, Clarence, 120. 414.
Wiborg, Elisa, 64. 348.
Wickenhauser, R., 256.
Widor, Ch. M., 75. 80. 81. 82. 84. 85. 139. 141. 142. 146. 147. 148. 151. 152. 153. 272 (Der Fischer v. Saint Jean. Erste deutsche Aufführung in Fr. a. M.). 273.
Wiehé, Charlotte, 206.
Wieniawski, Henri, 418.
Wihtol, Joseph, 423.
Wild, Paul, 205.
v. Wildenbruch, Ernst, 192. 205.
Wilhelm II., König v. Württemberg, 64.
Wilhelm IV., Herzog v. Bayern, 401.
Wilhelmj, A., 280.
Wille, Georg, 204.
Winderstein, Hans, 71. 131. 200. 201.
Winderstein-Kapelle 203. 205.
Winkelmann, Hermann, 303. 304. 305. 409.
Winkler, Th., 326. 328. 329.
Winter, Oskar, 181.
Winternitz, Arnold, 185.
Wittenberg, Alfred, 68.
Witte, Georg Heinrich, 213. 214. 280.
Wohlbrück 375.
Wohlgemuth, Gustav, 420.
Wolf, Hugo, 3. 106. 107. 128. 134. 135. 192. 198. 200. 202. 277. 416.
Hugo Wolf-Verein 408.
Wolf, Johannes, 168.
Wolf, Dr., 361.
Wolf-Ferrari, Ermanno, 65. 67. 114. 118 („Die vier Grobiane". Erste Aufführung in Berlin). 119. 126. 131. 189 („Die vier Grobiane". Uraufführung in München). 212.
Wolff, P. A., 377.
Wolfram, Carl, 409.
Wolfrum, Philipp, 112. 154. 248. 254. 280.
Wollank, Justizrat, 319.
Wolle 205.
Wollgandt, Edgar, 201.
Wolter, Charlotte, 197.
Wolter, Gustav, 351.
Wolters, Otto, 64.
v. Wolzogen, Hans, 120.
v. Wolzogen, Freifrau Elsa Laura, 420.
Wood, Henry, 198. 408.
Wormser, André, 348.
Woyrsch, Felix, 192.
Wüllner, Franz, 380.
Wüllner, Ludwig, 126. 131. 203. 204. 205. 418.
Anna Wüllnerscher Frauenchor 126.
Wurmser, Lucien, 196.
Wuzél, Hans, 66. 414.
van der Wyck, Hess, 195.
Wyschnegradsky, A., 423.
Ysaye, Eugène, 127. 128. 133. 200. 201.
Zachow, F. W., 57.
Zádor, Desider, 120.
Zajic, Florian, 68.
Zalsman, Gerard, 192. 194. 420.
Zander, Carl, 208. 280.
Zanini, Esther, 120.
Zarlino, Gioseffo, 399.
Zboinska (Sängerin) 67.
Zelter, Carl, 312. 318. 387.
Zellner, Leo, 125.
Zeretelli, Fürst, 66.
Ziegfeld, Dr. 409.
Ziegler, Adolf, 119.
Ziese (Pianistin) 131.
Zimin (Privatoper) 189.
Zimmermann, F. A., 64.
Zimmermann, Heinrich, 394.
Zimmer-Quartett 133.
Zinkeisen, Anna, 200.
Zmeskall v. Domanovecz, Nikolaus, 20. 24.
Zoellner, Heinrich, 129. 201. 280. 352.
Zscherneck, Georg, 201.
Zschorlich, Paul, 261. 262.
Zulauf, Ernst, 65.
Zumpe, Herman, 204. 413.
Zumsteeg, J. R., 384. 386.
v. Zur Mühlen, Raimund, 131. 132. 134. 418.
Zweers, Bernard, 196.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

Berlioz, Hector: Instrumentationslehre. Erg. u. revid. von Richard Strauss. Teil I u. II. 259.
Bohn, Emil: Hundert historische Konzerte in Breslau. 104.
Brockhaus' Kleines Konversations-Lexikon. I. Bd. 399.
Finck, Henry T.: Edvard Grieg. 168.
Grove, George: Dictionary of Music and Musicians. Bd. II. 105.
Hagemann, Carl: Oper u. Szene, Aufsätze zur Regie des musikal. Dramas. 261.
Höcker, G.: Drei grosse Tondichter. 342.
Istel, Edgar: Die komische Oper. 341.
Kleefeld, Wilhelm: Landgraf Ernst Ludwig v. Hessen-Darmstadt und die deutsche Oper. 398.
— Blätter hessischer Tonkunst. 398.
Liszt, Franz: Briefe (La Mara). Bd. VIII. 56.
La Mara: Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg. 56.
v. Miller zu Aichholz, Viktor und Kalbeck, Max: Ein Brahms-Bilderbuch. 341.
Neue Kunstblätter: Beethoven und Wagner von Karl Bauer. 104.
Praetorius, Ernst: Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrh. 398.
Riemann, Hugo: Handbuch der Musikgeschichte. Erster Band. Zweiter Teil. 168.
Storck, Karl: Geschichte der Musik. III. Abteil. 169.
Zschorlich, Paul: Mozart-Heuchelei. 261.

Digitized by Google

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

Arensky, Anton: op. 73. Trio Nr. 2. 170.

Aulin, Tor: op. 14. Violinkonzert Nr. 3 c-moll. — op. 15. Vier Stücke in Form einer Suite für Violine mit Klavierbegleitung. 170.

Berwald, W.: op. 32. Sonate für Violine und Klavier. 170.

Brückler, Hugo: op. 1 und 2. Lieder und Gesänge aus Scheffels „Trompeter von Säkkingen". 106.

Cleve, Halfdan: op. 6. Klavierkonzert Nr. 2 b-moll. 401.

Crome, Fritz: op. 3. Sonate pour Violon et Piano. 170.

Courvoisier, Walter: Sieben Gedichte von Peter Cornelius für eine Singstimme mit Klavier. 262.

Denkmäler Deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. 20. 57.

— Bd. 21 u. 22. 57.

— Zweite Folge. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. 3. Jahrg. Bd. II. Erster Teil. 400.

Enna, August: H. C. Andersen. Festouvertüre für Orchester. 342.

— Märchen, Symphonische Bilder für Orchester. 342.

Fuchs, Robert: op. 75. Klavierquartett. 170.

Gorter, Albert: op. 17. Acht Klavierstücke. 343.

Heinrich XXIV. j. L. Prinz Reuss: op. 21. Zweite Sonate für Pianoforte und Violine. — op. 22. Sonate für Pianoforte und Viola. — op. 23. Zwei Streichquartette. 170.

Istel, Edgar: op. 16. Drei Lieder. 172.

Kaun, Hugo: op. 2 und op. 7. Klavierstücke. 58.

Kienzl, Wilhelm: op. 30. Kinder-Liebe und -Leben. 172.

Kross, E.: Wie hält man Violine und Bogen. 170.

Liapounow, S.: op. 11. 12 Etudes d'exécution transcendente pour le Piano. 105.

Lies, Otto: op. 24. „Lenore". 401.

Moszkowsky, Maurice: op. 69. Valse de concert pour le Piano. — Esquisse, Vénitienne, Impromptu, Course folle pour Piano. 58.

Opieński, Henryk: Sechs Lieder. 172.

Petschnikoff, Alexandre: op. 10. Trois morceaux pour Violon. 171.

Poldini, Eduard: op. 38. Dekameron. 58.

vom Rath, Felix: Drei Klavierstücke op. 15/1. Danza malinconica. 2. Devozionale. 3. Burla. 263.

Reger, Max: op. 76. Schlichte Weisen. 107.

— op. 89. Zwei Sonatinen. 107.

— op. 77. Zwei Trios. 343.

Röntgen, Julius: op. 47. Altniederländische Volkslieder. 58.

Schmid, Heinrich Kaspar: Drei Lieder für Bariton und Klavier. op. 8. — Vier Lieder und ein Duett mit Klavierbegleitung. op. 9. 263.

Schröder, Hermann: Anleitung und Übungen zum Partiturspiel. 171.

Sevcik, O.: op. 2. Schule der Bogentechnik. — op. 3. Vierzig Variationen. (L. R. Feuillard.) 58.

Sohns, Otto: Sonate für Klavier und Violine. 107.

Stojanovits, Peter: op. 2. Serenade für Violine mit Klavierbegleitung. 171.

Streicher, Theodor: Sechs Lieder aus des „Knaben Wunderhorn". 262.

Suk, Josef: op. 25. Scherzo fantastique für Orchester. 343.

Urtel, Elisabeth: Neun moderne Kinderlieder. 263.

Vrieslander, Otto: Lieder und Gesänge nach Gedichten von Goethe, aus des „Knaben Wunderhorn", nach verschiedenen Dichtern und aus „Pierrot Lunaire" von Albert Giraud für Singst. und Klavier. 263.

Weingartner, Felix: op. 22. Zwölf Lieder. 106.

Wetz, Richard: op. 20. Fünf Gesänge. 107.

Zilcher, Hermann: op. 11. Konzert h-moll für Violine und kleines Orchester. 343.

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

Abert, Hermann: Moderner Musikdilettantismus. 110.

— Adam Krieger, ein vergessener Meister des deutschen Liedes. 264.

The Academy (London): From across the seas. 60.

— Strauss' „Don Juan". 61.

— Choral Music. 405.

Altmann, Wilhelm: Die deutsche Musiksammlung. 108.

Andersson, Otto: Inhemska musikstråf van den i äldre tider. 60.

— Sången i våra skolor. 403.

Arend, Max: Die unter Glucks Mitwirkung hergestellte, verschollene älteste deutsche Übersetzung der Iphigenia auf Tauris. 405.

Ars et Labor, Musica et Musicisti (Mailand): Luigi Marchesi. 402.

Aubaresses, François: Critique et Méthode. 114. 405.

Bach-Jahrbuch 402.

Batka, Richard: Der Monatsplauderer. 108.

— Smetana in München. 110.

— Richard Wagner und die Prager Mozart-Tradition. 176.

— Von der Zukunft des Konzertwesens. 265.

— Babel und Bibel in der Musik. 403.

— Heimat und Herkunft der polyphonen Musik. 403.

— Zur Geschichte des Konzertwesens in Prag. 403.

Bayreuther Blätter: Ein ungedruckter Schluss des „Beethoven" von Richard Wagner. 59.

Bekker, Paul: Passionsmusik. 403.

Bellaigue, Camille: Österreichs Anteil am Geist u. an der Geschichte der deutschen Oper. 264.

Benet, Michel: Les Etudes de Liszt. 174.

Bertelin, Albert: Des études de composition musicale, ce

Digitized by Google

qu'elles sont, ce qu'elles devraient être. 60.
Bertini, P.: La musica sacra secondo S. Agostino e S. Tommaso. 61.
Bie, Oskar: Musik auf Abbruch. 403.
Blaschke, Julius: Heinrich Heine und die Musik. 110.
Braungart, Richard: Programmmusik. 110.
Breithaupt, Rudolf M.: Mozart und die Zeitmusik. 265.
Buchner, Otto: Ermanno Wolf-Ferrari. 264.
Bunge, Rudolf: Joh. Seb. Bachs Kapelle zu Köthen und deren nachgelassene Instrumente. 402.
Calvocoressi, M. D.: M. Vincent d'Indy. 405.
de Carlo, A.: La Musica come fonte d'ispirazione, nelle arti figurative. 59.
Chantavoine, Jean: Goethe Musicien. 110.
— Franz Liszt et l'art classique. 405.
Chop, Max: Robert und Clara Schumann. 174.
Closson, Ernest: Cherubini. 109.
— F. A. Gevaert. 175.
Colles, H. C.: The Oxford History of Music. 173.
— On extempore Playing. 173.
— Hubert Parry's „Pied Piper of Hamelin". 405.
— Bach-Festival. 405.
Cornelius, Carl Maria: Die Werke meines Vaters. 59.
Corver, W. J.: Alfred Tennyson en Richard Strauss. 174.
Le Courrier musical: Lettres inédites de Guillaume Lekeu. 60.
Cripps, A. R.: Doukhobour Music. 405.
Crotched, Dotted: Private musical collections: Mr. Edward Speyer. 402.
Dèlfico, Melchiorre: Verdi-Karikaturen. 402.
Dembski, Max: Hundert Jahre deutschen Männergesanges. 176.
Dent, Edward J.: The Amfiparnaso of Orazio Vecchi. 405.
Dessoff, Albert: Aus Briefen von Hermann Goetz an Otto Dessoff. 402.
Deutsch, Erich: Schwinds „Die Hochzeit des Figaro". 264.
Döink, Petrus: Die Einführung der nach der vatikanischen Ausgabe hergestellten neuen Choralbücher unter dem kirchenrechtlichen Gesichtspunkt. 175.
Dubitzky, Franz: Mehr Licht in unsere Partituren. 174.
Erler, Hermann: Mendelssohns Reise in die Schweiz. 176.
Ernst, Alfred: La melodia de Wagner. 175.
de Fays, J.: Les musiques militaires. 60.
Ferrerio, A.: Le origini del Melodrama. 61.
Festschrift zum 80. Geburtstage Herzog Georgs: Herzog Georg II. und die Meininger Kunst. 265.
Finsk Musikrevy: Af- vita om dömen om musik. 60.
— Grefinnan Marie d'Agoult. 60.
— Små medel, stora verkningar. 109.
Fritzsche, Dr.: Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy. 110.
Galli, A.: Musica artificiosa. 60.
Garms, H.: Een Theoretische Inventaris. 174. 402.
Gastoué, A.: La musique à Avignon et dans le Comtat du XIVe au XVIIIe siècle. 59.
Gevaert, F. A.: Die musikalische Reproduktion. 175.
Glasenapp, C. Fr.: Siegfried Wagner. 109.
Grand-Carteret, J.: Retrato grafológico de Wagner. 109.
Grunsky, Karl: Mozarts Kirchenmusik. 108.
— Musikpflege im Hause. 108.
Gürke, G.: Vom Musiksaal der Zukunft. 404.
Guttmann, Alfred: Oskar Fried. 61.
Hamburger Echo: Das Orchester. 173.
Hamburger Nachrichten: Ein deutscher Fürst über Richard Wagner im Jahre 1849. 175.
Das Harmonium: Die musikalischen Fachkreise und das Harmonium. 61.
Heuss, Alfred: Das dämonische Element in Mozarts Werken. 108.
Hippius, Adelaide: Was Rubinstein in den Stunden sagte. 404.
Horovitz-Barnay, Ilka: Brahms-Briefe. 176.
Illustrierte Zeitung (Leipzig): Peter Cornelius in seinen Beziehungen zu Franz Liszt. 404.
Ingegnieros, José: Origen y función de la música. 109. 175.
Isler, Ernst: Friedrich Hegar. 403.
Jaëll, Marie: Intelligenz und Rhythmus in den künstlerischen Bewegungen beim Kinde. 265.
Joss, Victor: „Aschenbrödel". 109.
— „Dolores". 175.
Keller, Alois: Zithersünden. 265.
Kessler, Adolf: Musik in der Natur. 108.
Kling, H.: Goethe et Berlioz. 59.
Kloss, Erich: Das Tannhäuser-Bacchanal. 109.
— Choreographisches bei Richard Wagner. 174.
Kohut, Adolph: Eine 80jährige Sangeskünstlerin. 404.
v. Komorzynski, Egon: Mozarts konstnärs Kap. 109.
Köstlin, H. A.: Ein Stück Volkskunst. 108.
v. Kothen, Axel: Bruckners 4. Symphonie. 109.
Krogh, Christian: Ellen Gulbranson. 403.
Krtsmáry, Anton: Unzeitgemässe Betrachtungen zur Mozartfeier. 109.
Lange, Fritz: Franz Schubert und die Tanzmusik seiner Zeit. 264.
Laser, Arthur: Musik fürs Volk. 175.
— Anregungen zur Programm-Reform. 404.
Lee, E. Markham: The Future of the Cadence? 405.
Lindau, Paul: Herzog Georg v. Sachsen-Meiningen zum 80. Geburtstage. 403.
Loerwald, J.: Der Gesangswettstreit. 173.
López Añón, Francisco: La música arabe. 175.
Lückhoff, Walter: Moderne Hausmusik-Pädagogik. 264.
Luzerner Tagblatt: Heinrich Heine und die Musiker. 173.
Lyon, Gustave: L'acoustique au Trocadéro. 405.
Maclean, Charles: The British School on View. 108.
Manz, Gustav: Ein Brief Richard Wagners an seine Schwester Klara. 176.
Marling, Frank H.: Musical instruments in the Metropolitan Museum, New York. 173.
Marsop, Paul: Zurück zu Mozart? 404.
— Eine Genossenschaft ausübender deutscher Musiker. 404.
Matras, Maud: A Fantasy. 175.
Mauclair, Camille: Propositions sur la musique. 174.
Mey, Kurt: Musik in Italien. 404.

Digitized by Google

v. Mojsisovics, Roderich: Hector Berlioz' Bedeutung für die Musik unserer Tage. 110.
— Dekadenz in der Musik? 174.
Münzer, Georg: Peter Cornelius über Richard Wagner in München. 265.
Musical America 1906: No. 10/11. 61.
The Musical Times (London): Judas Maccabaeus. 402.
— John Day. 402.
Naldo, A. R.: Corriere. 61.
Naught, G. Mc.: The competition festival movement in England. 405.
Nef, Karl: Zur Geschichte zweier schweizerischen Nationallieder. 60.
— Männergesang im Kanton St. Gallen. 173. 403.
Neitzel, Otto: Messalina. 109.
— Über die Begleitung zum Gesang. 175.
Neumann, Angelo: Kunst und Kritik. 176.
Niecks, F.: On the history of the Oratorio. 265.
Obrist, Aloys: Klavierspielapparate und musikalische Seelenwerte. 109.
Pfeiffer, A.: Die Entwicklungsgeschichte des Klaviers. IV. 108.
Pfitzner, Hans: Bühnentradition. 59.
Pfohl, Ferdinand: Mozart und wir 176.
Piñero, Elena: La música y el Arte, su acción moral. 109.
Pommer, Josef: Das älplerische Volkslied und wie man es findet. 110. 265.
Prümers, Adolf: Tonale Geometrie. 265.
Rappard, Chr. A.: Twee Vocale-Orchesterwerken van Richard Strauss. 60.
Reuss, Eduard: Zur Mozartfeier. 59.
Rhein.-Westf. Zeitung: Die Entwicklung der Ballade als musikalische Kunstgattung. 402.
Richter, Bernh. Fr.: Die Wahl Joh. Seb. Bachs zum Kantor der Thomasschule im Jahre 1723. 402.
Riemann, Hugo: Die Ausdruckskraft musikalischer Motive. 60.
de Roda, C.: Un quaderno di autografi diBeethoven del 1825. 59.
Rowbotham, J. F.: Primitive Harmony. 405.
Rüst, Ernst: Gedanken über das Wettsingen. 60.
Scharlitt, Bernard: Briefe von und an Chopin. 403.
Schaub, F.: Zur Geschichte des Dirigierens. 61.
Scherrer, Heinrich: Gitarrespiel und musikalische Erziehung. 264.
Schiedermair, Ludwig: Neapolitanischer Brief Simon Mayrs a. d. Jahre 1813. 265.
Schjelderup, Gerhard: Stimmen der Völker in Liedern: Das norwegische Volkslied. 60.
Schlegel, Arthur: Hans Sommer. 265.
Schloesser, Adolph: Musikzustände in England. 61.
— Das moderne Orchester. 61.
— The Sonata. 174.
— Concert Programmes. 405.
Schmidt, Karl: Über die Tätigkeit der Kirchengesangvereine im 4. Vierteljahre 1905. 61.
Schmitz, Eugen: Die vier Grobiane. 175.
Schneider, Max: Verzeichnis der bisher erschienenen Literatur über Joh. Seb. Bach. 402.
Schultz, Detlef: Das Musikjahr 1905. 109.
Segnitz, Eugen: Gesang der Verklärten. 61.
— Anton Bruckner. 174.
Seitler, Josef: Musik und Mittelschule. 404.
Semper, Manfred: Gottfried Semper und Wagner in ihrem persönlichen Verhältnis. 404.
Senes, G.: Musica minuscola. 61.
Solerti, A.: Primi saggi del melodramma giocoso. 60.
Sonneck, O. G.: Washington's March. 405.
Spencer, Arthur: Can Music express emotion? 61. 175.
— Musikens härkonst och uppgift. 403.
Stanford, Ch. V.: Das falsch gedruckte Metronomzeichen in Beethovens Neunter Symphonie. 405.
Steiner, A.: Hans von Bülow. 59.
Sternfeld, Richard: Hugo Wolf-Literatur. 265.
de Stoecklin, Paul: Max Reger. 405.
Sylva, Carmen: Musikalische Stunden. 173.
Thiessen, Karl: Peter Cornelius als Musiker. 109.
— Kritischer Rückblick auf die Mozart-Gedenkfeier. 110.
d'Udine, Jean: Musique et Prosodie. 174.
— L'école des amateurs: L'amour de l'art. 405.
— Musique ancienne. 405.
Vivell, P. Cölestin: Das Quilisma. 175.
Volbach, Fritz: Wohin steuern wir? 173.
— Ein' feste Burg ist unser Gott. Kantate von Joh. Seb. Bach. 402.
Weekblad for Muziek: Onze Orchester. 60.
— Die Apostel. 402.
Wrassiwanopulos-Braschowanoff, George: Richard Wagner und die Antike. 59.
de Zielinski, Jaroslaw: First concerts in England. 173.
Zuschneid, Karl: Mozarts Klaviersonaten und ihre Bedeutung im Unterricht. 108.

REGISTER DER ANGEZEIGTEN NEUEN OPERN

Draeseke, Felix: Merlin. 177.
Erlanger, Baron Friedrich: Tess. 266.
Felix, Hugo: Les Merveilleuses. 62.
Ganne, Louis: Hans der Flötenspieler. 266.
Gotthelf, Felix: Mahadeva. 344.
Kistler, Cyrill: Die Kleinstädter. 406.
Langert, August: Des Sängers Fluch. 111.
Leoncavallo, R.: Das Rothemd. 266.
Leroux, Xavier: Theodora. 406.
Massenet, Jules: Thérèse. 406.
Mattausch, A.: Die Brautnacht. 177.
Morvarer, A.: Die Liebesgeige. 266.
Pacchierotti, Ubaldo: O Eidelbergia mia. 406.
Rasse, François: Delamia. 177.
Rékai, Ferdinand: Die Zigeuner von Nagy-Ida. 62.
de Séverac, Déodat: Soeur Béatrice. 62.
Sousa, J. P.: The Free Lance. 266.
Woikowsky, V.: Das Nothemd. 344.
Wolf-Ferrari, E.: Der Fächer. 111.

Digitized by Google